
Library
68407





Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XLVIII.

Sebastian Wild,

ein Augsburger Meistersinger.

Von

Dr. Willy Brandl.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1914.



Sebastian Wild,

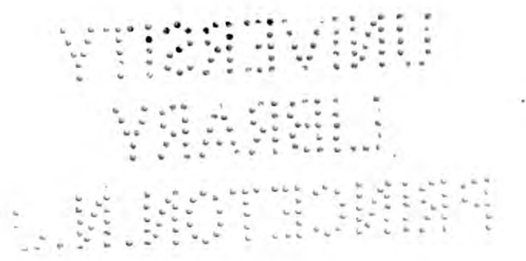
ein Augsburger Meistersinger.

Von

Dr. Willy Brandl.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1914.

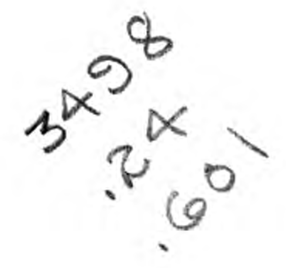


Druck der Rammingschen Buchdruckerei (Inh.: M. Rautenstrauch), Dresden.

Herrn Professor

Dr. Julius Petersen

in verehrungsvoller Dankbarkeit.





Inhalt.

Seite

Vorwort 1
Einleitung 3
Das Weihnachtsspiel 15
Übrige geistliche Dramen 56
Halbgeistliche Dramen 68
Dramen nach Volksbüchern 90
„Asinus vulgi" 125
Reimchronik und Meistergesänge 139
Bühnenverhältnisse 152
Nachwirken Wilds 161
Benützte Literatur 165

Der Verfasser wollte ursprünglich seiner Arbeit noch ein reichhaltiges Register beigeben. Doch machte der Ausbruch des Krieges, der ihn mitten aus der Korrektur dieser Bogen ins Feld rief, die Ausführung seiner Absicht unmöglich.

Vorwort.

Das Wort Grillparzers aus dem „Armen Spielmann": „Man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat" könnte man als Programm für die kommende literarhistorische Forschung über das 16. Jahrhundert aufstellen. Denn trotz all der großen und bedeutenden Arbeiten, die uns heute über Luther und Hutten, über Sachs und Fischart vorliegen, ist das 16. Jahrhundert im ganzen noch ziemlich unbekannt. Uns fehlt die Einsicht in die durchschnittlichen künstlerischen Fähigkeiten dieser Zeit, und doch bestimmt gerade der Durchschnitt den Geist einer Epoche, nicht das Genie. Solange man diese mittelmäßigen und kleinen Geister nicht kennt, ist an eine zusammenfassende Literaturgeschichte dieser Zeit nicht zu denken, die eine der vordringlichsten Aufgaben unserer Wissenschaft ist. Denn erst die Erkenntnis des Durchschnittes kann uns auch zeigen, wie hoch sich Sondererscheinungen, wie Sachs oder Fischart oder Wickram, über das allgemeine Niveau erheben.

Schon seit einigen Jahren beschäftigt sich die Forschung mit genauen Untersuchungen über unbedeutendere Persönlichkeiten; über Knaust, über Greff und über Holzmann liegen uns heute ausführlichere Werke vor. Aber noch viel mühevolle Kleinarbeit ist zu leisten, bis einmal diese Ergebnisse zusammengefaßt werden können zu einem gewaltigen Bilde jener stürmischen, kampfesfrohen Zeit. Vorerst sind darum alle Arbeiten über ein Gebiet des 16. Jahrhunderts Vorarbeiten, und als solche möge auch dieser Versuch gelten, einen der „Obskursten" in die wissenschaftliche Forschung einzuführen.



Angeregt wurde ich zu der vorliegenden Arbeit durch Herrn Professor Dr. J. Petersen-Basel; aber nicht nur bei dieser Gelegenheit erfuhr ich weitgehendste Unterstützung und Beratung von ihm, immer stand er mir mit Rat und Tat zur Seite; die Widmung dieses Buches möge meinem herzlichen Dank öffentlich Ausdruck verleihen. Nicht minder aber schulde ich aufrichtigsten Dank meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Muncker; seiner Unterstützung und fördernden Anteilnahme durfte ich mich bei jeder Gelegenheit erfreuen.

Von den vielen, denen ich Anregungen und Nachweise zu meiner Arbeit verdanke, möchte ich hier nur Herrn P. Dr. Expeditus Schmidt O. F. M., Herrn Professor Dr. F. Wilhelm und Herrn Dr. K. Trautmann nennen. Ich hätte meine Arbeit nie in diesem großen Umfange vollenden können ohne die selbstlose Hilfe, die ich bei den Herren Beamten der Münchener Universitätsbibliothek fand; neben ihrem Vorstand, Herrn Oberbibliothekar Dr. Gg. Wolff, muß ich mit ganz besonderem Danke noch Herrn Bibliothekar Dr. Chr. Ruepprecht nennen. Auch auf der Münchener Staatsbibliothek fand ich jederzeit das größte Entgegenkommen. Die Bibliothek Augsburg, deren Vorstand, Herrn Dr. Schmidbaur, ich auch einige Hinweise verdanke, ermöglichte mir meine Arbeit dadurch, daß sie mir Wilds Werke 1½ Jahre lang zur Benützung in München überließ. Seltene Bücher bekam ich von den Bibliotheken in Berlin, Dresden, Göttingen (Universität), Königsberg (Universität), Stuttgart und Wien.

Allen diesen Helfern sei auch an dieser Stelle nochmals mein herzlichster Dank gesagt.

Einleitung.

Bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts galt der Literaturgeschichte die Persönlichkeit des Hans Sachs als identisch mit dem Meistergesang; in der Wertschätzung wie in der Verachtung Hans Sachsens spiegelt sich die Stellung der verschiedenen Zeiten zu dieser Periode einer bürgerlichen Kultur. Wenn Joh. Joach. Schwabe 1741 in einem „Deutschen Dichterkrieg" den Sachs auftreten läßt, umgeben von einem großen Schwarm der Meistersinger, „der nicht zu übersehen war", so ist er sich noch nicht des großen Abstandes bewußt, der Hans Sachs von seinen bürgerlichen Singkollegen trennt. Erst August Wilhelm Schlegel hat diese unbedeutenden Meistersinger für sich allein betrachtet und scharf genug verurteilt.

Aber schon ehe Schlegel den kleineren Zeitgenossen des Hans Sachs seine Aufmerksamkeit schenkte, hatte das Gottsched getan, wenigstens so weit sie in dramatischer Form geschrieben hatten. So findet sich in seinem trotz aller Mängel sehr verdienstlichen und noch immer sehr brauchbaren „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst von 1450 an"[1]) auch die erste Erwähnung Sebastian Wilds. Aber die dort befindlichen Angaben sind vollständig durcheinander gebracht: im zweiten Teil wird auf Seite 223 unter dem § 84 der Titel der Sammlung Wilds genannt und über die Vorrede und das Weihnachtsspiel gesprochen. In § 85 wird eine Tragödie „Dido" erwähnt, im § 86 eine Straßburger Übersetzung der „Menaechmi" des Plautus. Erst §§ 87—97 beschäftigen sich wieder mit Wild. Den Druckort gibt Gottsched nicht an.

[1]) Teil I erschien 1757, Teil II 1765 in Leipzig.

Daraus schließt Erduin Julius Koch (1764—1834) in seinem „Compendium der deutschen Literaturgeschichte“ (1795), daß Wilds Werk „s. l.“ erschienen ist. Daß das Buch in Augsburg gedruckt wurde, konstatiert zum ersten Male Friedr. Rassmann in seinem „Literarischen Handwörterbuch der verstorbenen deutschen Dichter“ Leipzig 1826.

Wild wurde in der Literaturgeschichte erst bekannt durch Aug. Hartmanns Untersuchung über das Oberammergauer Passionsspiel (1880). Infolge dieses Zusammenhanges beschäftigte sich die Forschung hie und da mit ihm; die Aufsätze von Bolte, Holstein und Lier werden an den betreffenden Stellen genannt werden müssen. Hier seien nur die Untersuchungen von Max Radlkofer genannt: im „Bayerland“ 1900 und in seinem Buch „Die schriftstellerische Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer“ Augsburg 1903.

Wer über die Literaturgeschichte Augsburgs im 16. Jahrhundert arbeiten will, wird sich auf diesen vortrefflichen Kenner der damaligen Verhältnisse berufen müssen; man wird ihm Dank schulden, auch dann, wenn man seinen Anschauungen entgegentreten muß.

Die Daten, die Radlkofer aus Wilds Leben beibringen konnte, sind leider überaus spärlich. Es ist darum nicht möglich eine wirkliche Monographie über diesen Mann zu schreiben, denn die Beziehungen zwischen Dichten und Leben bleiben verborgen. Allerdings groß ist der Schaden wohl nicht, denn Wilds Schaffen ist so unpersönlich, daß man annehmen kann, Dichten und Leben war für ihn etwas völlig Getrenntes[1]).

Aber es sei der Versuch unternommen, die sozialen Bedingungen kurz zu skizzieren, in denen sich Wild befand, also die Verhältnisse eines protestantischen Volksschullehrers in Augsburg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Denn so wenig wie seine

---

[1]) Wie meistens bei den Meistersingern; der Merkwürdigkeit halber sei hier eine Begebenheit erwähnt, wo das Gegenteil der Fall war. In „Alemannia“ XV. 68f. teilt K. Trautmann mit: in Ulm sei 1608 ein Meistersinger wegen eines Mordes hingerichtet worden; dazu „hete er ihm selbst ein trauergesang gemacht“ „vnd haben die Meistersinger ihme auch zum gedächtnuss etliche schöne Trauer- vnd frewden lieder noch mehr hernacher gesungen“.



dichterische Begabung wird sich auch sein Leben über den Durchschnitt erhoben haben.

Die Reformatoren schätzten den Lehrerstand außerordentlich hoch ein; Luther erklärte geradezu in „Ein Sermon oder Predigt, daß man solle Kinder zur Schule halten": „Ich weiß, daß dieses Werk nach dem Predigtamt das allernützlichste, größte und beste ist, und weiß dazu noch nicht, welches unter den beiden das beste ist". Melanchthon war mit Leib und Seele Lehrer[1]). Aber trotzdem nehmen die Lehrer in den Jahren nach der Reformation eine sehr niedere soziale Stufe ein[2]); Melanchthon klagt darüber in „De miseriis paedagogorum", Nikodemus Frischlin in seiner Braunschweigischen Antrittsrede.

Meistens waren eben auch die Personen, welche sich dem Lehrberuf widmeten, nicht sehr verehrungswürdig; besondere Kenntnisse waren nicht vorgeschrieben — die Lehrer an den Lateinschulen sollen hier übergangen werden. Wenn einer schreiben und lesen und den Katechismus lehren konnte, durfte er gewöhnlich eine Privatschule eröffnen. So drängten sich viele Leute zu diesem Berufe, die sonst nirgends ihr Fortkommen finden konnten. In Augsburg wurde es erst durch die Verordnungen von 1543 und 1551 verboten, neben der Schule noch ein Handwerk auszuüben. An dieser Sitte war die elende Bezahlung der Lehrer schuld; den größten Teil ihres Einkommens machte das Schulgeld aus, das niedrig genug bemessen war und wahrscheinlich nur von den Reicheren ganz bezahlt wurde. Einigen finanziellen Vorteil hatten die Lehrer auch von dem sogenannten Holzgeld: im Winter mußte jeder Schüler zur Heizung des Schulzimmers entweder Holz mitbringen oder eine bestimmte Summe dafür zahlen. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, wenn die Lehrer sich Nebenerwerb suchten; häufig beschäftigten sie sich in ihren Nebenstunden mit Schreiberarbeiten für Notare. Kam einmal ein Fest, so gab ihnen dies willkommene Gelegenheit, es genau zu beschreiben und dafür von den verschiedenen Festgästen, die alle ausdrücklich genannt sein wollten, „Verehrungen" zu empfangen; so läßt sich wohl der häufige Übergang der Meistersänger zu dem später so vielfach

---

[1]) Vgl. Kochs Arbeit über die „Schola privata".

[2]) Vgl. die Abhandlungen von Hans, Joachimsen und Mertz.

verspotteten Pritschmeister-Gewerbe erklären. Am meisten aber verdienten die Lehrer durch Aufführungen von Theaterstücken mit ihren Schülern.

Die Schulkomödie hatte Luther[1]) sehr empfohlen, und alle protestantischen Schulmänner teilten seine Ansicht. Die Schüler sollten auf diese Weise möglichst viel auswendig lernen und auch lernen, sich geschickt auf der Bühne zu bewegen. Irgendwelche Kunstinteressen waren dabei nie im Spiel. Manchmal wurde Eintrittsgeld erhoben, das freilich niedrig genug war[2]); dann aber spielten die Lehrer mit ihren Schülern auch vor dem Rat, manchmal sogar vor einzelnen hohen Privatpersonen; bei diesen Gelegenheiten bekamen die Lehrer eine größere oder kleinere „Verehrung“[3]). Erfreuten sich dann die Komödien einer Schule großer Beliebtheit, so durfte der Lehrer auch vielleicht auf einige Schüler mehr rechnen, die im nächsten Jahre seine Schule besuchten. So erscheint der Verdienst der Schulmeister als der wichtigste Grund zur Abhaltung von Schulkomödien; dieser Gesichtspunkt wurde meines Erachtens von der literarhistorischen Forschung zu wenig beachtet.

Von diesem Gesichtspunkt aus werden wir auch das Schaffen Sebastian Wilds zu betrachten haben, dessen Komödien vor 1566 in seiner Schule aufgeführt wurden. Im 16. Jahrhundert waren die Menschen aller Stände von einer beispiellosen Theaterfreudigkeit. Alle wichtigen Tagesfragen, religiöse wie politische, spiegeln sich in dem Repertoire der Theater dieser Zeit. Besonders in den freien Reichsstädten blühte auch dieser Zweig des öffentlichen Lebens. Unter diesen hatte in Süddeutschland Augsburg die Führung; seine ausgedehnten Handelsverbindungen ermöglichten eine große Beeinflussung durch fremde Kunst[4]), seine berühmten Buchdruckereien sorgten für eine verhältnismäßig umfassende Bildung der Bürger.

---

[1]) Vgl. S. 16.

[2]) Für Augsburg ist dies allerdings nicht nachgewiesen.

[3]) Diese Eintragungen in die städtischen Rechnungsbücher haben ein gutes Stück Theatergeschichte bis in unsere Zeit erhalten; nur sind die Archive noch in zu wenig Städten erforscht.

[4]) Das macht sich hauptsächlich bemerkbar mit dem Eindringen der italienischen Komödianten.

Den wichtigsten Einschnitt in der Theatergeschichte Augsburgs im 16. Jahrhundert bedeutet das Auftreten des Sixt Birck, der am neugegründeten Gymnasium zu St. Anna die Aufführung lateinischer Schuldramen einführte.

Das deutsche Schauspiel wurde durch die Meistersinger gepflegt, die keine anderen Aufführungen zulassen wollten; besonders die Schulkomödien suchten sie zu verhindern, wenn nicht die Lehrer ihrem Verbande angehörten. So treffen wir in Augsburg auch keine Handwerkertruppen wie zum Beispiel in Nördlingen. Allen Konkurrenten gegenüber rühmten sie sich, daß sie schon seit 1534 die alten heidnischen Historien und Fabeln in ihren Stücken abgeschafft und dafür biblische Darstellungen auf die Bühne gebracht hätten[1]).

Die Augsburger Meistersingerschule ist eine der ältesten; in Mainz soll die erste bestanden haben[2]), aber aus Augsburg haben wir die erste sichere Nachricht in einem Jubiläumsgedichte von 1450[3]); dann erst folgten Nürnberg und Straßburg. Wir wissen auch, daß die Augsburger Meister ihr erstes Theaterstück 1550 spielten, und zwar „Die 5 betrachtnussen"[4]). Der Übergang der Meistersinger von der Schule auf das Theater wurde schon vielfach diskutiert; vielleicht spielte dabei folgender Grund eine Rolle: Die Singschule konnte nie populär werden; zuerst machte sie wohl infolge des Reizes der Neuheit großes Aufsehen, aber Einfluß auf das öffentliche Leben wird sie nicht lange gehabt haben. Bei der schon erwähnten Begeisterung für das Theater konnten die Meistersinger durch dramatische Aufführungen viel stärker wirken und das Publikum so für ihre puristische Kunst gewinnen.

Der berühmteste Meister der Augsburger Schule war der frühere Professor am Gymnasium zu St. Anna und spätere Notar

---

[1]) In Nördlingen wurde 1578 die Aufführung von „Florio und Bianceffora" (wahrscheinlich von Sachs) verboten, „weyl es khain geistliche sondern bulerische fabel ist". Nach Trautmanns Mitteilungen AfLG XIII (1884).

[2]) Die Meistersinger von Mainz brachten merkwürdigerweise sensationelle Tagesereignisse auf die Bühne.

[3]) Münchener SB 193, 153 (Creizenach III, 228).

[4]) Wahrscheinlich eine Bearbeitung des Dramas von Kolroß (1532).



Joh. Spreng[1]), der als erster Homers „Ilias“[2]) und des Palingenius „Zodiacus vitae“ (1564) übersetzte; dann Vergils „Aeneis“[3]) und Ovids „Metamorphosen“ (1564)[4]) und mit Zach. Münzer zusammen den Josephus (1569). Er hat in dem Verzeichnis der Augsburger Meistersinger[5]) den ehrenden Beinamen „Tichter“; das war eine besondere Auszeichnung, die nur sehr wenigen verliehen wurde: neben Hans Vogel und Weidmer, über die ich nichts Näheres zu sagen weiß, wurde sie dem Maler Daniel Holzmann und unserem Sebastian Wild verliehen. D. Holzmann ist bekannt durch seine Bearbeitung der Fabeln des Cyrillus unter dem Titel „Spiegel der natürlichen Weisheit“ (1571)[6]).

Wild wird auch sonst rühmend erwähnt: Spreng nennt ihn in seinem Meisterlied über die Augsburger Schule als einen der zwölf ersten Meister[7]); Johannes Genicher, der „aus Liebes prunst“ die hohe Gesangskunst sich erwählt hat, sagt von ihm im „Lobspruch über den Psalter Davidts gesangsweiß nach art der Meistersinger an statt eine Vorred“[8]):

„Sebastian Wild war der Viert
ein gutter Dichter wolgezirt
machet vil schöner Thön mit fleiß
Hät im gedicht groß Lob vnd Preiß“.

Über Wilds persönliche Verhältnisse wissen wir sehr wenig. Im Verzeichnis wird er als ‚Schneider“ bezeichnet; Greiff nennt ihn unter den Schulmeistern, die mit ihren Schülern Komödien aufführten. In der Einleitung zu der Ausgabe seiner Werke betont er den Nutzen des Theaterspielens für die Jugend. So scheint er sein Handwerk mit dem Lehrberuf vertauscht zu haben. In

---

1) Skizze von Fr. Keinz und Roethe in der ADB; neue Untersuchung von Rudolf Pfeiffer (Augsburg 1914).

2) Der Münchener Stadtschreiber S. Schaidenraisser (Minervius) übersetzte nur die Odyssee (in Prosa). Augsburg 1537 (Goedeke II², 319).

3) 1610 mit der Ilias zusammen nach seinem Tode erschienen. Die Aeneis hatte 1515 Th. Murner übersetzt: „Vergilij maronis dryzehe Aeneadische Bücher“.

4) Vorher bearbeitete sie J. Wickram nach Albrecht von Halberstadt.

5) Veröffentlicht von Keinz, Münchener SB 193.

6) Westermanns Dissertation ist eine langweilige Registrierung.

7) Abgedruckt bei Hartmann S. 191; Original in Cod. Aug. 218. 4⁰.

8) In Cod. Aug. 218. 4⁰.

dem Verzeichnisse, das Greiff von den Augsburger Lehrern gibt, wird Wild selbst nicht erwähnt, wohl aber seine „Hausfrau“. Wahrscheinlich hatte er noch als Schneider die Lehrerin geheiratet, welche ihn dann seinem neuen Berufe zuführte.

Unter den Meistersingern gehörten die Lehrer sicher zu den angesehensten Mitgliedern; verfügten sie doch über eine größere Bildung, als sie der größte Teil der Handwerker hatte. Vor allem taten sie sich durch Verfertigung von Dramen hervor[1]). Von Daniel Holzmann ist uns in Cgm 4061 eine — übrigens sehr langweilige — „Hochzeit zu Kana“ erhalten (aus dem Jahre 1576); von Hans Rogel, der auch ein Gedicht über die Zerstörung Jerusalems schrieb[2]), wurde 1552 ein Drama „Die 10 Alter“ aufgeführt, das er wohl nach Gengenbachs „10 Altern“ (1515) bearbeitet hatte. Leider sind uns außer den Dramen Wilds und dem einen von Daniel Holzmann keine Dramen der Augsburger Meistersinger erhalten; dieser Verlust macht sich besonders bemerkbar, wenn man Wilds Stellung innerhalb dieses Kreises genauer kennen lernen möchte.

Den wichtigsten Abschnitt in Wilds Leben bildete das Interim mit seinen Folgen. Im Jahre 1548 wurde dadurch das (protestantische) demokratische Regiment aufgehoben und an seine Stelle trat das (katholische) aristokratische Geschlechterregiment, wie es vor der Reformation bestanden hatte. 1551 wurden diejenigen protestantischen Geistlichen, die sich den neuen Anordnungen über den Religionsunterricht nicht fügen wollten, verbannt. Die Lehrer, die nicht gehorchen wollten, wurden abgesetzt; unter diesen wird als letzte „L. S. Wilden Hausfrau“ genannt. Ob das Ehepaar von Augsburg fortzog oder hier sein kümmerliches Dasein fristete, läßt sich nicht sagen[3]). 1552 wurden die Lehrer wieder zu Gnaden aufgenommen, weil „bei andächtigen, gottesfürchtigen Bürgersleuten gross Trauerns und Klagens war, indem sie mußten sehen, dass ihre Seelsorger und getreuen Schulmeister ihnen entzogen und sie also darin beraubt wurden“.

---

[1]) Seit 1581 durften drei Komödien im Jahre gespielt werden.

[2]) Vgl. S. 143.

[3]) Die obige Mitteilung stützt sich auf Greiff. Er widerspricht sich aber selbst, wenn er in seinem Verzeichnis Wilds Hausfrau zu denen zählt, die noch 1551 Schule hielten. Schellhorn nennt unter den protestierenden Lehrern Wilds Frau nicht.

Im Jahre 1573 heiratete Wild zum zweiten Male, und zwar Elisabeth Stedelin von Sontheim. Nehmen wir noch dazu, daß Wild 1547 zu den Kranzbewerbern gehörte, die zu St. Stephan sangen, und daß er 1583 zum letzten Male im Steuerprotokoll erwähnt wird, so haben wir alles zusammengestellt, was über sein Leben direkt bekannt ist.

Aus seinen Werken können wir nicht viel mehr schließen. Seine protestantische Gesinnung tritt nicht verletzend hervor. Augsburg war eben eine durchaus paritätische Stadt; als Bischofsstadt des hl. Ulrich war sie — nach W. H. Riehls treffendem Wort[1]) — die Hochburg des Katholizismus, als Geburtsstadt der Augsburgischen Konfession die Hochburg des Protestantismus. Naogeorg, den der Augsburger Rat an die Stadt fesseln wollte[2]), hätte sich hier ebensowenig lange halten können, wie er es später in Kaufbeuern getan hat. Denn war auch der Rat und der größte Teil der Stadt entschieden protestantisch, hinter den Katholiken standen als Schützer die bayerischen Kurfürsten. Allerdings muß in Wilds Dramen eine einzige Stelle erwähnt werden, an der er sich scharf gegen Rom ausspricht[3]).

Seine Dramen tragen durchaus didaktischen Charakter, wie es sich für eine rechte Schulkomödie ziemt; die Lehren werden oft sehr aufdringlich gegeben und stehen oft in äußerst geringem Zusammenhang mit der Handlung des Dramas. Daß es Wild auch an Standesbewußtsein nicht fehlte, zeigt eine Stelle im „Goldenen Kalb", wo er die Lehrer neben die Apostel stellt[4]). Einen Schluß auf seine persönlichen Verhältnisse dürfen wir vielleicht doch machen: er liebt es, bei jeder Gelegenheit irgend ein Sendschreiben oder sonst ein offizielles Aktenstück in sein Drama einzufügen. Er folgt ja darin einem Zuge seiner Zeit: S. Birck bringt neben den Ratsversammlungen und Gerichtsszenen auch solche Mandatsverkündigungen in seine Dramen; Jak. Mennel gab sogar die Passion in Form eines Gerichtshandels heraus[5]). Aber bei der un-

[1]) In den „Augsburger Studien", enthalten in „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten", Stuttgart 1859.

[2]) Einmal sollte der bekannte Feldherr Schertlin von Burtenbach für die Berufung Naogeorgs sich verwenden.

[3]) Vgl. S. 124.

[4]) Vgl. S. 66.

[5]) „ Das ist der Passion So der hochgelert herr Johann Geyler von

geheueren Anhäufung derartiger Schreiben bei Wild, denen er sichtlich die größte Mühe zuwendete, darf doch vielleicht geschlossen werden, daß er in seinen Nebenstunden, deren er nach Aufgabe seines Handwerks wohl genug hatte, für einen Notar Schreiberarbeit leistete und so mit der Form gerichtlicher Schreiben sehr vertraut war.

Bei diesen dürftigen Nachrichten über die Persönlichkeit Wilds war es eine Hauptaufgabe einer Monographie über diesen Schriftsteller, seine Quellen möglichst genau anzugeben, um dadurch den geistigen Horizont dieses Mannes und damit eines Durchschnitts-Meistersingers zu bestimmen. Hier waren die Angaben Radlkofers fast alle von der Hand zu weisen; er hatte die geistige Bildung Wilds weit überschätzt. Nur Drucke, niemals aber Handschriften waren seine Quellen; lateinisch verstand er nicht. Das zeigen die Casusformen der Eigennamen; dann aber auch das stets wiederkehrende „actis" für alle Casus von „actus".

Was nun die Abhängigkeit von H. Sachs betrifft, die schon Gottsched betonte, so möge hier nur gesagt sein: selbstverständlich sind alle Meistersinger von dem Stile des Hans Sachs beeinflußt; direkte Entlehnungen konnte ich aber bei Wild nirgends finden; überhaupt hält er sich — und das ist eine große Ausnahme bei den Dichtern des 16. Jahrhunderts — von Plagiaten vollständig frei. Daß er seine Dramen fast immer schließt: „Spricht vnd lehrt Sebastian Wildt", geht natürlich auf das Beispiel von Sachs zurück; aber dies scheint dann allgemein Sitte geworden zu sein, denn auch Daniel Holzmann schließt seine „Hochzeit zu Cana" mit den Versen: Man solle auf Gott vertrauen, es gehe demjenigen gut,

„wer auff in setzt sein Zuuersicht
Also Daniel Holzmann spricht".

Die Werke Wilds sind 1566 erschienen in Augsburg bei Mattheus Francke; dieser scheint kein bedeutender Buchdrucker gewesen

---

Kaisersperg / Doctor vnd Predicant der Stadt Straßburg / seine kinder daselbs / hett geprediget. In form ains gerichts handels / darjn missiuen / Kauffbrieff / Vrtailbrieff / vnd anders gestellt sein / gar nützlich zelesen den Menschen". Landshut 1520. Anonym. Die ganze Passion ist in diesem Buche durch Sendschreiben der verschiedenen Richter aneinander usw. wiedergegeben.



zu sein, denn die Buchdruckergeschichten von L. E. Meyer und Zapf kennen ihn nicht[1]). Dagegen wird er in dem sogenannten „Codex Nundinarius"[2]) erwähnt. Im Jahre 1568 werden drei Drucke aus seiner Werkstatt verzeichnet; 1569 wurde ein Buch gedruckt bei „Mattheus Francken Erben"; 1576 erschienen dagegen zwei Bücher, die wieder den Vermerk „Mattheus Francke" tragen. Anscheinend hat der beim Tode des Vaters unmündige Sohn jetzt das Geschäft inne.

Der Titel von Wilds Dramen lautet[3]):

„Schöner Co-/medien vnd Trage-/dien zwölff: Auß heiliger/Göttlicher schrifft/und auch auß etlichen Historien gezogen./

Alle sehr lieblich vnd annem-/lich/ etwa trawrig vnd frölich zu-/hören vn zulesen/ In den der Welt lauff/gründtlich fürgebildet vnnd angezeigt/ wirt/ Welche auch Christlich/auffer-/bawlich/ vnd nutzlich/ sonderlich für die Jugendt/ zur übung/zuhalten vn zu lesen sind. Auffs new in Truck verfertiget/ Durch/Sebastian Wilden. MDLXVI".

Auf der dritten Seite folgt das Register:

„1. Erstlich die Geburt Christi.
2. Die versteinigung Stephani.
3. Der Passion vnnd die Aufferstehung Christi.
4. Der Belial fürt ein recht mit Christo.
5. Der Junger gefengknuß. Act. 5.
6. Der Nabott im 3. Buch Regum am 21.
7. Das Gesetz Mose/vnnd vom guldin Kalb/Exodj vom 20. an biß ins 33. Capitel.

Historien.

1. Vom krancken Keyser Thito.
2. Vom Keyser Octauiano.
3. Die siben weysen Maister.

---

[1]) L. E. Meyer „Die Buchdruckerkunst in Augsburg bei ihrem Entstehen", Augsburg 1840; Zapf „Annales Typographiae Augustenae", Augsburg 1778.

[2]) Herausgegeben von Gustav Schwetschke, Halle 1850.

[3]) Augsburger Stadtbibliothek D. L. 342. Die gesperrt gedruckten Stellen sind im Originale rot gedruckt. Außerdem noch Exemplare in Dresden und in Celle.

4. Die schön Magelona / vnd Ritter Peter.
5. Der Doctor mit dem Esel / vnnd Spiegel der Wellt".

Das Buch ist „Dem Edlen vnd Ernuesten Herrn Melchiorem Lincken / Burger zu Augspurg / zu sondern Ehren vnd wolgefallen / mit fleyß verfertiget".

Über M. Linck weiß ich nichts anzugeben; nur daß ihm noch zwei Augsburger Lehrer ihre Werke widmeten: Abraham Schieß seine 1588 vollendete, nur handschriftlich überlieferte Reimchronik und Georg Mair[1]) sein 1567 erschienenes Buch: „Etliche hundert schöner, lustiger vnd gemeiner Teütscher Sprüchwörter".

Wild betont in seiner Vorrede den Nutzen der Komödien für die Jugend: sie könnte sich dabei „kurtzweilen"; sie hätte davon auch „ein gute Memorij oder gedechtnuß"; dann lerne sie sich bewegen und ausdrücken und sich selbst einen Spiegel vorhalten und auch sonst ein richtiges Urteil fällen; also die typische Auffassung von den Schulkomödien! Unterschrieben ist diese Vorrede am „1. Tag Januarii Tausend / fünfhundert sechzig vnd sechs Jar". „E. Ernust vnderthenig gehorsamer Sebastian Wild / mitburger daselbst."

Es möge mir gestattet sein, an dieser Stelle einige Worte über die Einteilung des ganzen Buches zu sagen.

Das Weihnachtsspiel durfte so eingehend behandelt werden, weil es das einzige Stück Wilds ist, das noch einigermaßen auf die volkstümliche Tradition zurückgeht und noch am deutlichsten den Einfluß einer früheren Periode zeigt. Die geistlichen Dramen sind belanglose Reimereien. Beim „Titus" und „Belial", wie später beim „Asinus vulgi", mußte, da die Dichtungen unbedeutend sind, die Stoffgeschichte einen größeren Raum einnehmen, zumal in den früheren Arbeiten, soweit überhaupt solche vorlagen, diese nicht genügend geordnet und unübersichtlich ist. Den Inhalt der Volksbücher glaubte ich nicht als bekannt voraussetzen zu dürfen, darum wurde er kurz skizziert — außer der leicht zugänglichen „Magelone" —, wenn dabei auch Wiederholungen unvermeidlich waren. Über die anderen Kapitel ist nichts Weiteres zu sagen. Es lag mir ferne, die sprachlichen Eigentümlich-

[1]) Vgl. Frank in der ADB XXI, 136 f.



keiten Wilds in aller Ausführlichkeit zu behandeln; das hätte den Rahmen dieser Abhandlung bedeutend überschritten. Denn für die Literaturgeschichte im eigentlichen Sinne sind nur die Verse von Wichtigkeit, während die anderen Untersuchungen zur Sprachgeschichte gehören. Das Register, das nicht nur Eigennamen, sondern auch die verschiedenen Stoffe und Motive berücksichtigt, möge das Büchlein zu einem brauchbaren Nachschlagewerk machen!

Das Weihnachtsspiel.

In der Geschichte des geistlichen Schauspiels bedeutet Luthers Auftreten einen wichtigen Wendepunkt, ganz ähnlich wie in der Religionsgeschichte. Hier hatte er Licht und Klarheit gebracht und hatte aufgeräumt mit einer vollständig verwilderten Tradition, mit den Legenden usw., er führte seine Anhänger auf das Evangelium zurück, unbewußt getreu dem Motto Machiavellis für die neue Zeit: „Ritornar al seno".

Im geistlichen Schauspiel vollzieht sich also eine ganz analoge Erscheinung.

Im Laufe der Jahrhunderte hatte es sich immer weiter von seinem liturgischen Ursprung entfernt, es gewann dadurch an Leben und Innerlichkeit[1]); aber je mehr es sich von der Kirche emanzipierte, desto mehr wurde die Handlung mit profanen und derben Elementen durchsetzt; für die Entwicklung des Weihnachtsspieles zeigt sich dies am deutlichsten im niederhessischen Weihnachtsspiel[2]). Hier trat nun der Umschwung ein. Es liegt in der Natur der Sache, daß nicht mit einem Schlag alles Traditionelle und Apokryphe aus den Spielen verschwand. Aber eifrig schloß

---

[1]) Hauptsächlich durch die Beteiligung der Laien; einer der wichtigsten Beweise für die Teilnahme der Laien findet sich in dem bei Du Meril (S. 163) abgedruckten „Autre Mystère de l'Adoration des Mages": „Postea surgentes invitent populum circumstantem ad adorandum infantem, dicentes turbis vicinis: Venite venite, adoremus Dominum, quia ipse est salvator noster".

[2]) Wilken zählt dieses Spiel zu denen, bei welchen „kirchliche Aufführung anzunehmen geraten erscheint". Diese Hypothese ist wohl abzulehnen; das derb-possenhafte Element überwiegt doch zu sehr.

man sich dem lauteren Evangelium (nach Luthers Übersetzung) an; damit fielen auch die zahlreichen, gesuchten Allegorien und Configurationen fort.

In den Schulen wurde jetzt das geistliche Spiel auf Empfehlung Luthers[1]) und noch viel mehr Melanchthons sehr gepflegt.

In der Zeit vorher gab es mehr Passions- als Weihnachtsspiele; das zeigt uns die Tatsache, daß viel weniger Stücke der letzteren Art uns erhalten sind. Ein Grund hierfür mag in der Ungunst der Jahreszeit zu suchen sein; denn die Spiele mußten — mit sehr wenig Ausnahmen — an Weihnachten in der Kirche abgehalten werden, standen also immer unter der Kontrolle der Geistlichkeit, welche die schlimmsten Exzesse nicht zuließ. So wurden beim Volk die Osterspiele, die viel weniger auf die Geistlichkeit Rücksicht zu nehmen brauchten, beliebter, zumal es dabei ja auch mehr zu sehen gab. Außerdem wurden die Weihnachtsszenen vielfach an Fronleichnam, ja sogar im Osterzyklus mitgespielt.

Die Reformation brachte hier einen Umschwung; denn die Reformatoren waren gegen eine Darstellung des Leidens und Sterbens Christi; sie sahen lieber die volkstümlich-innigen Szenen der Weihnacht, wobei auch Derbes und Lustiges bei den Hirtenszenen mit unterlaufen durfte.

So haben wir nach der Reformation eine große Reihe von Weihnachtsspielen:

---

[1]) Die wichtigste Stelle bei De Wette (V, 553f). „Mandatum est omnibus hominibus, ut verbum Dei Patris provehant et propagent, quibuscunque id fieri potest rationibus, non tantum voce, sed scriptis, pictura, sculptura, psalmis, cantionibus, instrumentis musicis, sicuti inquit Psalmus: laudate eum in tympano et choro, laudate eum chordis et organo! Et Moses ait: Ligabis ea, quasi signum in manu tua, eruntque et movebuntur inter oculos tuos, scribesque ea in limine et ostiis domus tuae. Vult cogitari et moveri inter oculos verbum Dei Moses, quod qua ratione possit fieri commodius et illustrius quam talibus rationibus gravibus tamen et moderatis, non histrionicis, ut olim erant in papatu? Incurrunt enim talia spectacula in oculos vulgi, ac interdum plus movent, quam conciones publicae... Cum igitur bono consilio et studio provehendae veritatis evangelicae tales actiones, graves dico et moderatae, instituuntur, minime sunt damnandae. (5. IV. 1543.)



Birck[1]) um 1538; Knaust 1541; Leo 1553; Funckelin 1553; Sachs 1557; Wild 1566.

H. Zieglers „Infanticidium“ 1555 (übersetzt von W. Herman 1557) gehört nicht in diese Reihe; Verfasser und Übersetzer sind Katholiken und stehen auf einem ausgesprochen katholischen Standpunkt.

In all den anderen Spielen vor H. Sachs sehen wir das Bestreben, sich von unevangelischen Zutaten frei zu halten; doch gelingt das noch nicht ganz. So berichtet noch Knaust von der 13 tägigen Reise der hl. drei Könige (4, 3); diese erscheinen aber in allen Spielen als die „Weisen aus dem Morgenland“; auch wird die Begegnung derselben nicht auf den Kalvarienberg verlegt; die symbolische Bedeutung ihrer Opfer zeigt sich noch bei Funckelin — allerdings verschwommen; ein leiser Anklang ist in Knausts Drama bei Melchior (V,1) zu bemerken; dagegen hat Leo die ganz nüchterne Erklärung:

„Denn solches alles wie jr wist
Bey jn gar mechtig seltzam ist“.

Er hat aber mehrere komische Episodenfiguren beibehalten: den Wirt, den Hausknecht, den Bürger von Jerusalem, der nichts vom neuen König, desto mehr aber vom guten Wein weiß, und den komischen Knecht des Herodes[2]).

Polemik ist in diesen Werken nicht zu finden, wenn man den Spott über den Reichtum der Geistlichen (natürlich sind die katholischen gemeint) bei Leo nicht dazu rechnen will. Protestantischen Geist verrät auch Funckelin, wenn er Gehorsam gegen die von Gott eingesetzte Obrigkeit verlangt; es ist selbstverständlich, daß der moralische Zweck nicht nur in dieser Szene so offen zu Tage tritt.

Im übrigen sind die Verfasser bemüht, sich genau an das Evangelium zu halten. Viel konsequenter ist darin H. Sachs, der sich in seiner neunaktigen „Comedia“ mit peinlicher Sorgfalt an den Bibeltext hält. Davon weicht er nur ab, wenn er Maria vor der Verkündigung die Bibelstelle Esaias VII lesen läßt, wenn er die symbolische Bedeutung der Geschenke der Weisen aus dem Morgenland beibehält, und wenn er den Elessarus Herodes

[1]) Das Spiel Bircks scheint verloren zu sein; auch die Auskunftsstelle der deutschen Bibliotheken in Berlin konnte es nicht nachweisen.

[2]) Vgl. Mone I, 135.



zum Kindermord überreden läßt. Ebenso ist die Ausdehnung der Klage nach dem Kindermord eine traditionsmäßige Erweiterung; ist ja doch dieser Teil, dessen organische Verknüpfung den Dichtern sehr selten gelingt, der letzte Rest des alten Spieles am Fest der unschuldigen Kinder (28. Dezember)[1]).

H. Sachs hat, ebenso wie Funckelin, keine Teufel in seinem Spiele verwendet; die anderen Dichter wollten sie nicht entbehren. Die Teufel waren bei den Zuschauern sehr beliebt, konnten besser als jede andere Figur das derb-komische Element übernehmen und waren zudem Luther nicht verdammenswert erschienen, der im Innersten eben an den Teufel glaubte[2]).

An Sachs schließt sich dann Sebastian Wilds erstes Spiel an. Es nimmt eine merkwürdige Mittelstellung ein: größtenteils folgt Wild der Erzählung des Evangeliums, dann aber in vielen Teilen den apokryphen Evangelien und Legenden; einige Szenen verraten — allerdings ziemlich undeutlich — den Einfluß der alten volkstümlichen Tradition.

Eingeleitet wird das ganze Spiel sehr geschickt durch eine kleine Szene zwischen Simeon und Hanna, welche von den Weissagungen über die Ankunft des Messias sprechen. Das ist wohl ein kleiner Rest der großen Prophetenspiele, die noch im Bewußtsein des Volkes weiterlebten. Schon mit Rücksicht auf das bedeutend kleinere Schauspielerpersonal[3]) mußten diese feierlichen Einleitungen im Schuldrama fortgelassen werden. Wild ist der einzige aller Dichter des 16. Jahrhunderts, der wenigstens eine Andeutung dieses alten Bestandteiles des geistlichen Spieles ins neue Drama mit herübernahm.

Ähnlich steht es mit der dramatischen Ausgestaltung des Gebotes des Kaisers Augustus. Allerdings sind uns nur wenige Spiele überliefert, die eine solche Szene enthalten.

So tritt im Egerer Spiel ein Ausrufer in die Mitte des Platzes und verkündet das Edikt: jedermann müsse in seine Stadt gehen

[1]) Dies ist am besten von Wilken dargestellt.

[2]) Vgl. die vielen Tischreden (III, 4—96); daneben Goethe „Geschichte der Farbenlehre“ (Cottasche Jubiläumsausgabe 40, 165f.) und Heine „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (Inselausgabe von Walzel VII, 215).

[3]) Ein Hauptunterschied zwischen Volks- und Schuldrama; vgl. Exp. Schmidt, Teil I, § 3.

und einen Pfennig zahlen; der Kaiser wolle sehen, wieviel Volk er habe.

Von den neueren Dichtern verwertete das Gebot zuerst Funckelin: zwei Juden, Saraph und Mored, jammern über die hohe Steuerlast, die durch das neue Edikt ihnen auferlegt werde; sie geben ihrer Feindschaft gegen den Nicht-Juden Herodes Ausdruck, bis der Priester Jozarus sie zum Gehorsam gegen die Obrigkeit ermahnt.

Bei Wild möchte Augustus im fünfzigsten Jahre seiner Regierung wissen, wieviel Untertanen er habe; sein Kanzler und Marschall sind der Ansicht, er müsse von jedem „einen Schatzpfennig" verlangen; sonst würden sich viele nur ihm zu Gefallen eintragen lassen. Der Kaiser lehnt diesen Vorschlag zuerst ab, weil er fürchtet, in den Ruf der Habgier zu kommen; stimmt aber dann doch zu.

Die verhältnismäßig viel zu große Ausdehnung dieser Szene läßt vermuten, daß Wild hier einem nicht mehr bekannten älteren Spiel folgte.

Noch einmal bringt diesen Auftritt des Augustus ein 1612 in Greifswald gedrucktes Spiel von Johannes Seger „Bona Nova seu Deliciae Christi Natalitiae Das ist Weynachtfreyd vnd gute newe Mehre / von dem Kindtlich grossen vnd Göttlichen Geheimnuß des geoffenbahrten Sohnes im Fleisch" usw.[1]). Hier hält Augustus eine ganz modern anmutende Rede: Kriege und Kriegsrüstungen haben so viel Geld gekostet, daß dem Volk eine Steuer auferlegt werden muß.

Sonst konnte ich kein Spiel finden, in das dieser Auftritt aufgenommen wurde.

Der wichtigste Teil des alten Weihnachtsspieles sind die Hirtenszenen, wenn auch die Magierszenen sicher der ältere Bestandteil sind. Bei Wild tritt dieser Teil des Spieles aber ganz zurück: die drei Hirten sprechen einige korrekte Verse — während in diesen Szenen der Dialekt am längsten erhalten blieb —, sind auch sonst ganz schablonenhaft und farblos gezeichnet; im ganzen haben sie bei der Verkündigung 16 Zeilen zu sprechen. Ein klein wenig besser ist die Anbetung des Christkindes. Mit würdigen Worten begrüßen sie es und die Mutter und danken Gott, daß sie diese Zeit erlebt haben.

[1]) Exemplar in der „Bibliothek der Stadt Stralsund" (A 507).



Selbstverständlich traten die Reformatoren der Verwilderung gerade dieser Szenen entgegen; wenn auch das Hessische Weihnachtsspiel mit seinen parodistischen und burlesken Elementen diesen Standpunkt begreiflich erscheinen läßt, so lag doch die Gefahr nahe, daß dadurch zugleich viel Gutes und Volkstümliches vernichtet wurde.

Knaust, Leo und Funckelin halten sich von dieser Gefahr frei; sie bringen hübsche, volkstümliche Szenen ohne die derben und komischen Zutaten.

Wie Wild hat auch Sachs hier gar keinen Sinn für das Volkstümliche; dieser Mangel zeigt sich ja bei all seinen ernsten Dramen. Beide bringen die Hirten nur auf die Bühne, weil das Evangelium von ihnen spricht, beide suchen den Vers 17 des 2. Kapitels des Lucas-Evangeliums zu dramatisieren: „Sie breiteten das Wort aus".

Sachs: „Was wir haben gehört und gesehen,
Das wöll wir iedermann verjehen."
Wild: „Drumb lasst vns seinen Namen ehren.
Vnd die geschicht aussbreyten than."

Ebenso begehen beide die Geschmacklosigkeit, den Vers (Luc. 2, 19) „Maria aber behielt alle diese Worte in ihrem Herzen" in den Dialog hineinzuflicken.

Sachs: „Ich hab behalten in mein hertz
Gar alle dise werck vnd wort,
Die ich von hirten hab gehort,
Und hab sie auch bewogen wol".
Wild: „Die wort so hie sagten die allten
Will ich in meim Hertzen behalten".

Damit soll natürlich nicht irgend welche Abhängigkeit Wilds von Sachs behauptet werden, sondern es sollen die gleichen ästhetischen Anschauungen charakterisiert werden — soweit man im 16. Jahrhundert überhaupt von solchen reden darf.

Ähnlich schablonenhaft ist das Suchen der Herberge in Bethlehem; es tritt nur ein Wirt auf, dessen Haus überfüllt ist, und der Joseph und Maria deshalb in den Stall schickt; die Worte Josephs:

„— — — wir seind schon /
In viel Häusern gewest hierum
Vnd künden nyendert vnterkum"



müssen die sonst so beliebten Unterredungen mit den verschiedenen Wirten ersetzen; der eine ist hartherzig, der andere mild, steht aber unter der Fuchtel seiner bösen Frau; der dritte ist geizig, wieder einer hat beim Anblick des seltsamen Paares moralische Bedenken; alle diese volkstümlichen Elemente läßt Wild bei Seite.

So finden wir es auch gar nicht verwunderlich, daß die beiden Meistersinger nicht mehr die für die Entstehung des ganzen Weihnachtsspieles wichtigste Szene beibehalten haben: die Begegnung der abziehenden Hirten mit den ankommenden Königen.

Am engsten an die Tradition schließt sich Wild (und auch Sachs) in der Klage der Rachel nach dem Kindermord. Es handelt sich um den Vers (Matth. 2, 18) „Rahel beweinte ihre Kinder, und wollte sich nicht trösten lassen; denn es war aus mit ihnen". Damit waren für diesen Auftritt zwei Personen gegeben: Rahel und ein Tröster oder eine Trösterin.

Die „consolatrix" und Rahel finden wir in dem Freisinger „Ordo Rachelis", „Duae consolatrices" im „Massacre des saints Innocents" aus Orléans; in den späteren Spielen ist nur noch Rahel geblieben, in der St. Gallener Kindheit Jesu klagt die „christenhait", die sich aber sofort als die „vil arme Rachahêl" vorstellt; das Egerer Spiel bringt statt der einen Rahel vier Weiber, Leo drei Mütter; ebenso auch Hans Sachs, bei dem sie Mara, Sara und Rebecca heißen. Wild behält die allereinfachste Form bei: Rachel und ein Jude, der die Rolle des Trösters übernommen hat. Ob sich Wild bloß eng an die Worte des Evangeliums hielt oder sonst ein Vorbild hatte, weiß ich nicht zu sagen.

Jedenfalls ist diese Klage die beste Szene des ganzen Spiels; der Schmerz der Rahel findet manchmal wirklich dichterischen Ausdruck: wie sich der Schmerz in Wut verwandelt, daß sie „der Frawen Hauptmann" sein will, die sich an Herodes rächen wollen; wie sie über die Fremdherrschaft ergrimmt ist, wie sie sich dann auf den jüngsten Tag vertröstet und endlich an den kommenden Messias denkt — das alles unterscheidet sich vorteilhaft von den übrigen Szenen. Besonders als Schluß ist diese dadurch sehr wirkungsvoll: Rahel weiß, daß das Weib, von dem die Hirten sprachen, mit ihrem Kinde und einem alten Mann geflohen und jetzt in Sicherheit ist.

In viel größerem Maße als der traditionellen Überlieferung folgt Wild der Bibel, wie sich das ja bei einem protestantischen Schullehrer, der zudem noch Meistersinger ist, ganz von selbst versteht. Die unevangelischen Zutaten konnte er bloß zur Ausschmückung der biblischen Geschichte verwenden; die Heilstatsachen müssen ihren dogmatischen Charakter auf alle Fälle bewahren. So geben auch die Szenen, in denen er sich eng an die ersten Kapitel von Matthäus und Lucas anschließt, alle bedeutenden Momente der Weihnachtsgeschichte wieder:

Verkündigung.
Maria und Elisabeth.
Josephs Fluchtplan und die Aufklärung durch den Engel.
Verkündigung bei den Hirten.
Hirtenanbetung.
Die drei Weisen vor Herodes.
Anbetung und Rückreise.
Darstellung im Tempel.
Aufforderung zur Flucht nach Ägypten.
Kindermord.
Rückkehr aus Ägypten.
Der zwölfjährige Jesus im Tempel.

Selbstverständlich sind diese Szenen nicht von jeder Zutat frei; die Berichte der Evangelisten sind ja zu kurz, um damit mehrere Akte füllen zu können. Eine weitere Schwierigkeit bestand darin, die epische Form in Dialog umzusetzen; dabei ergreift der Dichter mit Freuden jede Gelegenheit, durch Einschaltung von teils bekannten, teils neu erfundenen Zügen die Handlung auszuschmücken [1]).

In keinem der Weihnachtsspiele, die nach Boltes Verzeichnis vor unserem entstanden sind, wird Maria auf ihrem Gang zu Elisabeth von ihrer Mutter begleitet; auch das große „Der Heiligen Leben" [2]) weiß davon nichts zu erzählen (Winterteil f. 285 r. Spalte 2 oben). Dagegen sagt Luther in einer Predigt (III, 424): „Es ist wohl möglich, sie sei nit allein gangen, sondern Joseph und etwa ein Kindermägdlein mit ihr; aber Lucas sagt

[1]) Die mit den Apokryphen zusammenhängenden Züge werden später behandelt.

[2]) Gedruckt bei Hanns Schoensperger in Augsburg 1489.



nur von ihr allein". Kannte Wild diese Predigt — sie steht in der 1544 erschienenen Hauspostille[1]) —, so konnte er leicht auf die Begleitung durch Anna kommen. Überhaupt ist die Mutter Anna von Wild sehr stark hervorgehoben; darin offenbart sich ein ziemliches dramatisches Geschick. Vielleicht tat es Wild auch in bewußtem Gegensatz zu der Marienverehrung in den früheren Spielen; denn Maria wird dadurch ihres göttlichen Charakters einigermaßen entkleidet und gewinnt mehr menschliche Züge, wenn sie sich in allem ihrer Mutter anvertraut und unter deren Obhut über das Gebirge zu Elisabeth geht. Ebenso gelingt es Wild den Aufbruch zur Flucht nach Ägypten wirklich poetisch anziehend zu gestalten durch die ganz selbständige Hereinziehung der Anna, die voll Schmerz über den Abschied ihr Enkelkind nicht von sich lassen will und es darum wenigstens noch ein Stück weit mitträgt. Um so verwunderlicher ist es, daß Wild nicht auf den naheliegenden Gedanken kam, das Wiedersehen der hl. Familie mit der Mutter Anna bei der Rückkehr zu schildern[2]). Denn damit erst wäre das Bild dieser alten gütigen Frau vollständig gewesen.

Das diesen Auftritt abschließende „Magnificat", das die Frauen singen sollen, ist ein Meistergesang in der „Eygen zucht weiß"[3]); ein weiteres Meisterlied ist das „Gloria" bei der Verkündigung an die Hirten[4]). Das Bestreben, diese Stellen singen zu lassen, ist ganz erklärlich. Aus eigner poetischer Kraft konnte Wild diese Szene nicht wirksam genug gestalten; doch kam ihm dies sicher nicht zum Bewußtsein: diese Lieder gehörten wohl zu den am längsten erhaltenen Resten des alten Weihnachtsoratoriums; Wild empfand jedenfalls, daß er durch solche Einlagen einen besonderen Effekt erzielen könne.

Sehr früh wurde den Verfassern der Weihnachtsspiele klar, daß die Stelle Matthäus 1, 18—22 dramatisch gut ausgenützt werden konnte. Joseph ist im Begriffe Maria zu verlassen, die verschiedensten Empfindungen kämpfen in ihm: Liebe zur Braut, Verachtung und Sorge; da erscheint ihm ein Engel, der alles aufklärt und ihm die Geburt des Heilands verkündet; Joseph ist froh

---

[1]) Vgl. S. 25. (München UB Inc. D 70 2⁰).

[2]) Vgl. S. 48.

[3]) Diese selbst fand ich nirgends.

[4]) Vgl. S. 25.

darum und bleibt nun bei Maria als ihr Schützer. Wild hat das bei Knaust und Sachs vorgebildete Schema übernommen. Zuerst kommt ein Monolog Josephs, in dem er seine Empfindungen offenbart; dann erscheint der Engel; von Herzen erfreut über diese Nachricht dankt Joseph Gott und gelobt sich, bei Maria als ihr getreuer Schützer auszuharren. Hier liegt ein Vergleich zwischen Sachs und Wild nahe, der aber sehr zu ungunsten des letzteren ausfällt.

Sachs ist viel treuherziger und liebenswürdiger; er weiß aus Joseph einen treulich besorgten Mann zu machen, der nicht an die Schuld seiner Braut glauben kann und sie aufs tiefste bedauert. Wild dagegen muß den Leser vollständig kalt lassen, wenn sein Joseph sofort in der höchsten Freude sich überlegt, daß er darum von Gott zum Gemahl der Maria bestimmt worden sei, weil er von Juda stamme; denn aus diesem Geschlecht sollte ja der Heiland kommen.

Dieser wenig erfreuliche Eindruck wird allerdings etwas verwischt durch den herzlichen Ton der nächsten Szene:

Anna und Maria sitzen zusammen; Maria befürchtet, Joseph habe sie in falschem Verdacht und schenke ihr keinen Glauben. Unterdessen kommt Joseph frohen Herzens, er erzählt Maria von seinen Zweifeln, von der Botschaft des Engels und seiner Freude darüber; das ist dramatisch so ungeschickt als möglich, da wir all das gerade selbst auf der Bühne gesehen haben. Dann beschließt er bald Hochzeit zu machen und will Vorbereitungen dazu treffen.

Nach der — schon besprochenen — Beratung des Kaisers Augustus mit seinen Räten erzählt Joseph von der notwendig gewordenen Reise nach Bethlehem. Maria ist trotz der Sorgen Josephs bereit mitzugehen; eine hübsche, ganz selbständige Szene; besonders gut ist die Regiebemerkung[1]):

„Maria geht ein / hat ein Büchlein in der Hand / list heimlich"; natürlich liest sie voll Hoffnung und Glück wieder die Prophezeiung des Jesaia.

Die nächste Anlehnung an das Evangelium zeigt sich in den Worten der Engel, die den Hirten die Geburt Christi verkünden. Wild überträgt nur die Worte des Lucas-Evange-

[1]) Vielleicht Einfluß der bildenden Kunst?



liums (2, 10—12) in seine holperigen Verse; bemerkenswert ist der Anfang:

„Nit förchtet euch vor vns jr frommen /
Wir seindt von Hymel zu euch kommen.
Grosse Frewd zuuerkünden euch.“

Ganz leise tönt hier das alte Lutherlied mit: „Vom Himmel hoch da komm ich her“. Das ist im protestantischen Weihnachtsspiel ganz gebräuchlich[1]).

Dann singen die drei Engel in der „Knabenweyss“.

Schon beim Gloria wurde auf einen Grund hingewiesen, der einen Gesang an dieser Stelle erklären konnte; außerdem ließe sich hier vielleicht an einen Einfluß Luthers denken; in seiner Hauspostille (Nürnberg 1544) liest man in einer Predigt für den Christtag „Von der Engel Lobgesang“[2]):

„Das ist die köstliche Engelpredig, zu der kommen viel tausend andere Engel und heben eine schöne Musica an, daß, gleich wie die Predig eine Meisterpredig ist, also folget auch ein schön Meistergesang darauf, ein engelisch Gesang, dergleichen man vor nie in der Welt gehört, und lautet also: Ehre sei Gott“ usw.

Luther sagt dann später: „Denn da allein können wir lernen und gewiß sein, daß Gott ein gnädiger, barmherziger, gütiger Gott ist; sintemal er seines eingebornen Sohns nicht verschonet, sondern ihn umb unsertwillen hat Mensch lassen werden“.

So findet auch die Anspielung auf das Bibelwort „Also hat Gott die Welt geliebet“ (Joh. 3, 16) in der ersten Strophe des Wildschen Meistergesangs ihre Erklärung.

Es ist wohl überflüssig darauf hinzuweisen, daß Luther das Wort „Meistergesang“ nur als Parallele zu „Meisterpredig“ brauchte.

---

[1]) Bei Knaust singt der Engel:

„Fürchtet euch nicht o lieben kind
Denn jr fürwar selige Leute sind,
Von Himel hoch da komm ich her“

und dann den Choral. Bei Funckelin geht die Verkündigung in die Strophe dieses Weihnachtsliedes über: „Es ist ein kindlein heut geborn“; nur Sachs hält sich streng an die Worte des Evangeliums.

[2]) I, 176 f. Die Lutherschen Weihnachtspredigten gehören überhaupt zu den poetisch reizvollsten Schöpfungen der Literatur des 16. Jahrhunderts.



Er dachte wohl an einen Choral, wie er solche selbst der jungen Kirche schenkte; sicher nicht an die dürre Reimerei der Meistersinger. Vielleicht hat Wild die Stelle falsch verstanden oder er konnte sich keine edlere Musica denken als seinen Meistergesang.

Auch hinter diesem Liede finden sich die Worte in gewöhnlichen Reimen:

„Gott sei lob in dem höchsten thron /
Der seiner zusag gnüg hat thon.
Und frid auff Erd sey aller meist /
Bey allen Menschen in dem Geist.
Das sie die gab jren Heyland /
Mit frewden auffnemen allsand".

Der nächste Auftritt, der sich an das Evangelium anschließt, ist der Empfang der drei Weisen aus dem Morgenland. Wild hat im Personenverzeichnis die heiligen drei Könige als die „Drey Weysen" aufgeführt. Aber im Spiel selbst erscheinen sie in den Überschriften immer als Könige. Das sind sie auch in Wirklichkeit; sie geben sich nur Herodes gegenüber als Abgesandte der drei Könige aus; sie kommen vor ihn „nicht gekrönt" und erzählen ihm:

„Denn wir sind Astronomias.
All drey der Künst bericht ein wenig /
Vns[1]) haben aussgesandt drey König — —
Diese theten vns Befelch geben /
Den grossen König zu uerehren".

Vor Christus treten sie dann als Könige auf: es kommen „die drey Weysen gekrönt" und stellen sich als Herrscher vor[2]). Erst wenn Herodes den vermeintlichen Magiern nachsetzen läßt, erfährt er, daß es drei Könige aus dem Orient waren[3]).

Im übrigen folgt Wild ganz der Erzählung des Matthäus.

Die drei Weisen kommen direkt zu Herodes; sie tauschen zuerst einige Höflichkeiten mit ihm und fragen dann gleich nach dem jungen König. Wild hat nun den Vers „Da das der König Herodes hörte, erschrak er" (Matth. 2, 3) sehr geschickt benützt: aus Angst und innerer Unruhe sucht sich Herodes gleich als recht-

[1]) So ist zu lesen statt „Vnd".
[2]) Vgl. S. 28.
[3]) Vgl. S. 31.



mäßigen Herrscher zu legitimieren, wie um sich vor der Revolution schon im voraus zu schützen:

„Solches ist mir vnbewust da /
Ich weyß kein andern König mehr /
In Judea / an mich / dann der
Römisch Keyser / der hat mir eben /
Das gantz Judea vbergeben.
Zu ewiger bsitzung allein /
Und auch nach mir den Erben mein".

Das ist anscheinend selbständig; wenigstens konnte ich kein Vorbild dazu finden. Die anderen Spiele bringen meistens ganz konventionell das Erschrecken[1]). Herodes läßt nun wie in der Bibel die Schriftgelehrten rufen[2]); sie zitieren Micha VII; Herodes ersucht die Weisen um Auskunft bei der Rückkehr und setzt naiv hinzu:

„Ich wills nit vnuergolten hahn.
Ich will euch als den weysen allten /
Gar ein ehrliche Würtschafft halten.
Ich het es yetzund geren than /
Dieweyl jr aber eylt daruan.
So wöllen wir es yetzund sparen".

Kaum sind sie fort, spricht Herodes „wider sich selbst", wenn die Weisen die Bestätigung von der Geburt des neuen Königs brächten, werde er alles tun, um sich die Herrschaft zu erhalten.

[1]) Als Ausnahmen kommen hauptsächlich in Betracht: Benediktbeurer Ludus: Herodes glaubt die Sache nicht recht, denn er sei noch mächtig genug, „celum, terram, mare" zu regieren. Leo bringt diese Angst vortrefflich in Zusammenhang mit der Befürchtung eines Aufstandes der Juden gegen ihn als einen Nichtjuden; sie würden alle zum Judenkönig abfallen. So auch im Brixlegger-Weihnachtsspiel (Pailler, S. 366): Herodes weiß, daß die Juden ihn hassen, weil er „ein Heide, ein Idumeer, ein Ausländer ist". In einem Weihnachtsspiel aus Bruck (Zillertal), das ich in dem Weiler Buch bei Schwaz in Tirol (vgl. Hartmann S. 335 ff.) fand, ist auch dieser Grund angegeben. Das Stück ist allerdings von Brixlegg stark beeinflußt und vollständig in ein Ritterstück umgearbeitet worden, in dem Joseph und Maria nur einmal (bei der Suche nach einer Herberge) auftreten. Für die moderne Bearbeitung ist charakteristisch, daß sich sogar Zitate aus Schillers „Tell" finden.

[2]) In dem von Jubinal mitgeteilten „Jeu des Trois Roys" weiß merkwürdigerweise Balthasar die Prophezeiung des Balaam.



So hält sich die Dramatisierung eng an die Erzählung des Evangeliums, während die anderen Spiele hier gewöhnlich breiter werden[1]): den Schriftgelehrten wird eine eigene Szene eingeräumt, während der die Weisen nicht anwesend sind. Im Egerer Spiel geht der Marschalk des Herodes zum Doktor der Synagoge, um ihn zu fragen; dieser weiß aber nichts, sondern muß erst nachschlagen und überbringt dann die Auskunft dem König. Im Brixlegger und Brucker Spiel (die diese Szene gemeinsam haben) wälzen die Schriftgelehrten auf der Bühne ihre großen Folianten, bis sie die betreffenden Stellen finden.

Gemeinsam mit den übrigen Spielen des 16. Jahrhunderts nimmt Wild aus der Bibel den Zug, daß Herodes von selbst auf den Gedanken der Verstellung und — bei Wild etwas später — auf den des Kindermords kommt. Früher vertrug sich das nicht mit der Würde des Königs; da mußte ihn irgend jemand auf diese Idee bringen.

Ebenso verzichtet Wild auf die Szene, wo die Weisen hinter Jerusalem den Stern wieder erscheinen sehen, und führt uns direkt zur Anbetung, die er schlicht und einfach darstellt[2]). Walthauser[3]) stellt die Könige vor; sie opfern dann ihre Geschenke denen jede symbolische Bedeutung genommen ist[4]).

„Das ist ein König auß dem Landt /
  Thorsis / vnd ist Melchor[5]) genandt.
Bringet Myrrhen vnd mancherley /
  Seines Landes gewechß darbey.
Ist dieser auch ein König da /
  Herr Caspar auß dem Land Saba.

[1]) Am ungeschicktesten ist hier der Benediktbeurer Ludus; hier fragt Herodes erst die Schriftgelehrten, nachdem er sich von den Weisen getäuscht sieht.

[2]) Diese Einfachheit berührt vor allem sympathisch im Vergleich zum Erlauer Spiel: hier bittet der dritte König den ersten um sein Alter, um eher zum Kinde hineingehen zu dürfen; er will ihm seine Jugend dafür geben; das geschieht dann tatsächlich. Diese Szene wurde vielleicht ganz einfach dargestellt durch Vertauschen der Bärte.

[3]) Daneben erscheint auch Balthauser (ebenso auch im Brixlegger Spiel); beide sind eine oberdeutsche, dem Dialekt angenäherte Form.

[4]) Vgl. S. 17.

[5]) Diese Namensform findet sich auch im Brixlegger Spiel; im Rosenheimer Spiel ist sie abgeschwächt in „Melcher“.



Bringet Weyrauch / sag ich euch frey /
Seines Lands gewechß vnd Specerey.
Vnd ich bin Walthauser genandt /
Darzu ein König auß dem Landt.
Arabia / vnd bring herein /
Silber / Gold / Bärlein / Edelgstein.
Dessen ich vil in mein Land hab.
Vnd wir drey König seind vorab"[1]).

Dabei beten sie nur das Kind an; im Mittelalter war an dieser Stelle sehr bald die Marienverehrung eingedrungen. Den ersten Beweis bringt die St. Gallener „Kindheit Jesu", wo Maria als Fürbitterin angerufen wird. Später drängt sie das Kind mehr und mehr zurück.

Sodann beschenken die Könige noch Maria und Joseph, wofür dieser mit den hübschen Worten dankt:

„Was Gott meinem Herrn zu ehrn gschicht
Werden wir auch abschlagen nicht".

Maria bedankt sich für die Geschenke und fleht Gottes Segen auf die Weisen herab. Aber die Ankunft der Fremden hat sie überrascht, sie will wissen, wer sie hierher gewiesen hat; Melchor erzählt es kurz, und sie nehmen Abschied[2]).

Wilds Unvermögen, den poetischen Gehalt dieser Erzählungen zum Ausdruck zu bringen, zeigt sich am deutlichsten, wenn man diese Szene mit der entzückend feinen, allerdings etwas sentimentalen bei Leo vergleicht, wie man überhaupt den dichterischen Gehalt dieses Werkes nicht genug betonen kann.

Wie wenig Sinn Wild für eine einigermaßen einheitliche Handlung hat, zeigen gleich die nächsten Zeilen: die Weisen ziehen ab; Maria fordert Joseph auf, mit dem Kind zum vorgeschriebenen Opfer in den Tempel zu gehen. Damit verlassen sie den Schauplatz; „Der Engel geht ein / die drey Weysen gleich hinnach". Nun verkündet er ihnen die Botschaft von Gott, auf einem anderen Wege heimzureisen; er werde sie begleiten, worauf sie wieder fortgehen[3]).

[1]) Über ihre Heimat vgl. S. 39.

[2]) Einzelne Züge können erst in einem späteren Zusammenhang besprochen werden.

[3]) Dieses vollständig verfehlte Auseinanderreißen ist sonst nirgends zu finden. — Als merkwürdig sei hier erwähnt, daß im Erlauer Spiel „vir unus" die Botschaft bringt.

Nun bringt Wild die Darstellung im Tempel, ästhetisch betrachtet sicher an der unrechten Stelle; nach dem Abzug der Könige müßte die hl. Familie sofort fliehen [1]); direkt neben der Erhöhung muß die Erniedrigung stehen; so ist es ja immer im neuen Testament, um die Gott-Mensch-Natur Christi zu zeigen. Diese Szene wird selten dargestellt, sie ist als selbständiges Spiel am Lichtmeßtage aufgeführt worden; ein Beispiel dafür ist das von Pichler veröffentlichte Spiel. Außer Sachs haben diese Szene noch folgende von Bolte verzeichneten Spiele (es kommen natürlich nur die vollständigen in Betracht): die St. Gallener „Kindheit Jesu"; das Egerer Fronleichnamsspiel zeigt dieselbe Anordnung, wie sie Wild hat.

Hier tritt der Taubenverkäufer auf; wenn er auch nur wenige ernste Worte spricht, darf man vielleicht doch annehmen, daß er im ursprünglich volkstümlichen Spiel eine ähnlich komische Stellung einnahm wie in der Passion der Salbenverkäufer.

Wild hält sich eng an die Bibel; besonders die große Rede Simeons ist fast wörtlich Luthers Übersetzung — mit charakteristischen Verschlechterungen [2]). Die ganze Szene ist höchst prosaisch, die Rede der Prophetin Anna ganz phrasenhaft. Allerdings ist zu bemerken, daß mit dieser an und für sich sehr undramatischen Szene auch die übrigen Weihnachtsspieldichter nicht viel anzufangen wissen. Besteht sie doch im Egerer Spiel nur aus einem kurzen Gebet Marias und einer langen Rede Simeons. Sachs sucht die Szene dadurch zu beleben, daß er die beiden Priester zum Glauben an Jesus gelangen läßt. Dieses Motiv, sowie die apokryphe Überlieferung, daß Simeon blind war und wieder sehend wurde, als er das Kind auf den Arm nahm [3]), hat Wild nicht benützt.

Sehr wenig schließt sich an das Evangelium die Aufforderung zur Flucht nach Ägypten an: Joseph erzählt Maria die Botschaft des Engels; diese antwortet gefaßt und bescheiden:

---

[1]) Für diese Anordnung bei Wild ist ein Hinweis auf die Stelle bei Hrabanus Maurus, die Klapper in seiner Ausgabe der St. Gallener „Kindheit Jesu" (S. 61) zitiert, unbedingt abzulehnen.

[2]) Darum ist sie bei der Besprechung von Wilds Reimtechnik noch näher zu betrachten. Vgl. S. 147.

[3]) Anlehnung an die Longinus-Legende.



„Was Gott der Herr wil vnd begert /
Des wöllen wir gehorsam sein";

aber Anna, die auch dabei ist, bricht in laute Klagen aus; daß Wild hier wirklich Gutes geschaffen hat, wurde schon früher betont.

Die Herodesszenen sind wieder auseinandergerissen. Herodes sieht, daß er von den Weisen betrogen ist; er hält sie für Kundschafter, darum will er sie verfolgen lassen und hofft jetzt durch Gewalt zu erfahren, ob sie das Kind gefunden und vielleicht mit sich genommen hätten — das letztere ist eine gute selbständige Erfindung.

Jetzt kommt die eben erwähnte Szene zwischen Maria, Anna und Joseph.

Dann erfährt Herodes die Abfahrt der Weisen über das „Thorsis-Meer"; er ist wütend, daß sie ihn durchschaut haben, aber die Furcht, sie hätten das Kind entführt, kann sein Herold zerstreuen. Er habe in allen Herbergen nachgefragt, aber dabei nur erfahren „Das sie drey gwalltig König send / Vnd herkommen aus Orient"[1]).

Nun befiehlt Herodes den Kindermord; sollte man aber den jungen König selbst finden, so soll das Gemetzel ein Ende haben.

In den anderen Weihnachtsspielen wird dieser Auftritt gewöhnlich auch ganz ohne Zutaten dargestellt, nur einige Ausschmückungen finden sich: Herodes verspricht den Kindern ein Geschenk, sie sollten es mit ihren Müttern im Schlosse abholen, wo er sie dann umbringen läßt. Diese Szene ist besonders im Volksschauspiel sehr beliebt, denn auf die naiven Zuschauer mußte diese Szene einen tiefen Eindruck machen, vor allem, wenn die Mütter sich im voraus für das Geschenk bedanken. So in dem von Pailler veröffentlichten St. Oswalder und Brixlegger Weihnachtsspiel[2]); ferner auch in dem aus Bruck im Zillertal[3]).

Hie und da ist die Unterredung des Herodes mit seinen Soldaten weiter ausgeführt; einer ist dann immer dabei, der dem König von der Freveltat abrät, und deshalb in Ungnade fällt. Manchmal übernimmt diese Ermahnungen das Weib des Herodes:

---

[1]) Vgl. S. 26.

[2]) In diesem beginnt Herodes selbst den Kindermord, indem er seinen eigenen Sohn ersticht.

[3]) Vgl. S. 27.

Mariamne (bei Leo) oder — besonders im Volksschauspiel — Herodias[1]). Die meisten Weihnachtsspiele schließen hier mit der Flucht nach Ägypten und dem Kindermord; manchmal wird uns dazu noch der Tod des Herodes vorgeführt; in den beiden dreitägigen Spielen von Eger und Künzelsau und in dem aus dem 15. Jahrhundert, das Bartsch im Auszug Germ. III, 267 mitgeteilt hat, schließt den ersten Tag die Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel ab. Einzig das Benediktbeurer Spiel und die St. Gallener „Kindheit Jesu" führen uns noch nach Ägypten, ebenso ganz kurz das Brixlegger Spiel.

Wild ist hier von allen am weitesten gegangen, er bringt die ganzen Ereignisse in Ägypten — also durchaus apokryphe Bestandteile. Doch ehe wir diese betrachten, müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf die Schlußszenen richten, die wieder der biblischen Erzählung folgen.

Ein Engel bringt in Ägypten Joseph die Aufforderung heimzuziehen. Nach der Heimkehr fürchtet er sich vor Archelaus (Matth. 2, 2), aber der Engel ermutigt ihn und weist ihn nach Nazareth. Dann folgt als Schluß der zwölfjährige Jesus im Tempel. Die Eltern ziehen mit ihm nach Jerusalem; es kommt ein Engel, der dem Knaben den Segen Gottes des Vaters verkündigt[2]).

Hier tritt jetzt die Tendenz des Schuldramas klar zu Tage: „Jhesus geht mit eim Schulsack allein ein" und sagt, er sei deshalb nach Jerusalem und in den Tempel gegangen,

„Das ich der Jugent zum Exempel
Yetzund will in die Schul gehn eben".

Dann äußert er seine Neugierde, ob ihn die Schriftgelehrten später noch kennen werden, nachdem er sein Predigtamt angetreten habe. Nun kommen diese selbst, und Jesus bittet sie um Unterricht. An der Prüfung ist nur von Interesse, daß Jesus eine Unzahl von Bibelstellen heruntersagt. Das war natürlich auf die jungen Darsteller und Zuschauer berechnet, denen der junge Jesus ein Vorbild sein sollte im Auswendigkönnen von Bibelstellen.

---

[1]) Diese bekommt dann Züge vom Weib des Pilatus; so gehört dies auch zu den beliebten Parallelen. Vgl. Vordernberg (bei Weinhold), St. Oswald, Brixlegg, Bruck.

[2]) Der Engel, zu dem keine Vorlage aufzufinden war, ist vielleicht nur erfunden, um den Monolog Christi einigermaßen zu motivieren.



Vielleicht dürfen wir auch daran denken, daß durch das viele Anhören auf den Proben auch den anderen Kindern diese Stellen unwillkürlich eingeprägt werden sollten[1]; wie ja dieses Auswendiglernen schon ein Hauptfaktor beim lateinischen Schuldrama war[2]). Und welchen Eindruck mußte es auf die Schüler machen, wenn der Oberste der Schule vom Katheder steigt und den Jungen hinaufsteigen läßt[3]).

Nun kommen, wie im Evangelium, Joseph und Maria und nehmen den Sohn mit sich. Die Schriftgelehrten sprechen noch anerkennend von dem großen Wissen des Knaben, um dann — ganz unvermittelt — heimzugehen unter den konventionellen Schlußworten:

Der Oberst: „..... Er wirt ein glerten Menschen geben.
Der Dritt: Er vbertrifft mich yetzund schon.
(Schriftgelehrte) Wir wöllen genn auch zu hauss gohn".

So haben wir in diesen bibelgetreuen Szenen das Gerippe der ganzen Handlung

„von der Kindheit Christi an gar
Seins lebens biß in das zwölfft Jahr".

wie der Prolog sagt; er fährt dann fort:

„Dessens vns das new Testament
Fürnemlichen thut zeygen an /
Auch etlich Historia schon /
Reden daruon nach leng mit fleyß /
Gott dem Herren zu lob vnd preyß".

Mit diesen Historien, mit denen Wild die evangelische Erzählung ausschmückte, beschäftigten sich schon frühere Arbeiten.

Der Artikel von Leonh. Lier in der „Allgemeinen Zeitung" 1886 Nr. 243[4]) beschränkt sich darauf, auf Rud. Hofmanns verdienstvolles und brauchbares Buch über das „Leben Jesu" hinzuweisen; weiter ist die Quellenfrage nicht berührt.

[1]) Jedenfalls wurden alle Rollen von Schülern dargestellt; nach Boltes Mitteilung über Grimalds Einfluß auf Wild war der Darsteller des Christus in Grimalds Spiel, Phil. Rehlinger, damals 14 Jahre alt. Eine Andeutung, daß auch Erwachsene zugezogen wurden, konnte ich bei Wild nicht finden.

[2]) Vgl. Schmidt S. 18ff.

[3]) Vgl. S. 52.

[4]) So ist die Angabe in der ADB (von Holstein) zu berichtigen.



Max Radlkofer gibt im „Bayerland“ 1900 als Quellen an:
1. die Geschichte der hl. drei Könige von Johann von Hildesheim [1]);
2. die „Kindheit Jesu“ von Konrad von Fussesbrunnen [2]);
3. das „Marienleben“ des Bruders Philipp des Karthäusers [3]) und
4. den „Orendel“ [4]).

Diese Angabe ist von vornherein unwahrscheinlich. Die Meistersinger gaben sich nicht damit ab, das zusammenzuschweißen, was sie in verschiedenen Büchern gelesen hatten. Man denke, wie der bedeutendste unter ihnen, H. Sachs, seine Lektüre fast Seite für Seite dramatisiert. Noch viel weniger fühlten sie sich zur Beschränkung auf solche Quellen verpflichtet, die noch der heutigen Literaturgeschichte bekannt sind. Vielmehr waren poetisch wertlose Kompilationen meist die besten Stoffmagazine für sie.

Das Nähstliegende wäre, an das in Augsburg gedruckte „Der Heyligen Leben“ zu denken; allerdings ließen sich hier mehrere Züge finden, aber Wild hätte daneben noch andere Bücher lesen müssen. Auch süddeutsche Handschriften über das Leben der hl. Maria oder die Kindheit Jesu brachten keine befriedigenden Ergebnisse [5]). Dagegen kommt als Quelle ein alter Druck in Betracht [6]):

„Von der kintheit vnsers herren iesu christi genant vita christi“.

Der Titel ist unvollständig; den eigentlichen Inhalt zeigt der Druckvermerk auf dem letzten (100.) Blatt: „Disz buchlein von der kindtheyt vnd dem leyden vnsers herren Jhesu christi Auch von dem leben Marie seiner lieben mutter mitsampt der legend

[1]) Ich benütze eine Ausgabe „Historia gloriosissimorum trium regum“. Laut handschriftlichen Vermerks (alt!) Cöln 1514 (UB München Hist. eccl. 2029).

[2]) Bibliothek der Nationalliteratur, Quedlinburg Bd. XX.

[3]) Ebenda Bd. XXXIV.

[4]) Diese Angabe ist ganz oberflächlich; die Geschichte vom hl. Rock findet sich so oft in der Legende, daß man wirklich nicht auf den „Orendel“ zurückzugreifen braucht.

[5]) Durchgearbeitet wurden: Cgm 522 (f. 65 ff.); Cgm 411; Cgm 370.

[6]) München StB P. lat. 1725a 2°.



von den heiligen drey künigen hat getruckt Johannes Froschauer in der Kayserlichen stat Augspurg. Vnd hat das geendet am Freitag nach vnsers herren Auffarttag. Des iars do man zalt von Cristi gepurt Tausendt Fünffhundert vnnd drey Jare"[1]).

So konnte dies Buch auch die Quelle sein für die Passion und den Hort von der Zerstörung Jerusalems[2]).

Dieses Werk ist kombiniert aus mehreren alten Überlieferungen, die verschiedenartigsten Geschichten von Jesus und Maria wurden hier zusammengetragen[3]). Darum genügt es nicht nachzuweisen, daß Wild einzelne Motive herübernahm — das hätte er auch aus einem anderen Buche nehmen können —, sondern es muß der Beweis erbracht werden, daß sich weitaus die meisten apokryphen Züge aus der Lektüre dieses Buches erklären lassen; auch müssen wörtliche Anlehnungen bewiesen werden können, weil sich Wild immer so nahe als möglich an seine Vorlage hielt.

Die Benützung der apokryphen Quellen ist am stärksten bei den hl. drei Königen, dem Aufenthalt in Ägypten und bei den Wundern in der Weihnacht.

Darnach sollen die vielen kleinen unevangelischen Züge kurz berührt werden.

Das Zusammentreffen der hl. drei Könige auf dem Kalvarienberg vor Jerusalem ist schon in den apokryphen Evangelien berichtet. In unserem Drucke wird erzählt (f. XV r): Melchior und Balthasar trafen sich. „Do nun Melchior vnnd Balthasar die künig kamen an die stat .... da ging der nebel auff über sy aber den Stern sahen sy nit. Do kam der drit künig Caspar von Saba mit seim volck auch einen besundern weg da was der nebel vnd die vinster gar hin, also kamen sie zu einander und sahen die stat Jerusalem wol vnnd do sy nun mit

---

1) Nachträglich fand ich noch Drucke aus den Jahren: 1476, 1481, 1491 aus Augsburg (Ant. Sorg), die den gleichen Text haben. Die 1482 bei Schönsperger in Augsburg gedruckte Ausgabe enthält die Geschichte der hl. drei Könige nicht.

2) Wegen des „Titus" vgl. S. 81 u. 143 f.

3) Einen Stammbaum davon zu geben, geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus; doch vgl. S. 48 Anm. 2. Eine eingehende Arbeit über das Marienleben wäre sehr verdienstvoll.



allem irem volck zusame kamen da empfieng ir yegklicher den andern mit iren mannen lieblich vnd schon. vnd wie das yeder mit seynem volck besunder sprach vnnd zungen het so verstunden sy doch einand wol. vnd saget ye einer dem andern warumb sy wären außkommen".

Dieses Zusammentreffen, das ja auch einer der wichtigsten Bestandteile des Magieroffiziums ist[1]), hat auch Wild übernommen. Das Begegnen von drei Personen ist durch die unvermeidlichen Begrüßungen für die Bühne ungeeignet; vielleicht sah Wild das auch ein, oder er benutzte nur mechanisch die Andeutung, daß sich Balthasar und Melchior früher trafen; diese Begegnung verlegt er hinter die Szene und läßt Walthauser ganz geschickt im Gespräch berichten:

„Ich vnd auch Herr Melchor hie vnder
Disem Berg ohn gfar zusamen
Giengen herauff in Gottes namen
Der Stern thet jn auch vor gahn /
Den wir haben verloren schon".

Im Laufe des Gesprächs wird nochmal betont, daß sich der Stern verborgen hat und jetzt wieder erscheint; Walthauser sagt:

„Der finstere Nebel hat mich schier
Ein wenig auffgezogen / wir.
Wöllen da hinabgehn zu Thal /
Es gedunckt mich ich seh zumal.
Ein schön Statt liegen besunder.
Caspar: So kommet her lasst uns hinunder
Es mag wol Jerusalem sein" etc.

Das Verstehen der fremden Sprachen konnte Wild in einem Drama natürlich nicht verwerten; das kommt ja den sprechenden Personen nicht zum Bewußtsein. Aber er benutzt die Gespräche geschickt dazu, jeden von dem Stern und dem ihm gewordenen Wunder berichten zu lassen[2]).

Melchor erzählt von seinem Sohn, der im Alter von kaum zwei Stunden die Geburt Christi verkündigte; der Heiland werde 33 Jahre leben, zum Zeichen dafür werde er selbst nur 33 Tage alt werden.

[1]) Weinhold S. 51, 227 ff.

[2]) Diese Wunder sind ganz gleich in „Der Heiligen Leben" und Cgm 522.



Wild:

„Er sprach: ein Jungkfraw vons Engels mund
Empfangen hat / vn heut geboren
Ein Son derselbig außerkoren
Wirt leben drey vnd dreyssig Jar /
Und das aber solches sey war.
Spricht er so merckt eben auff mich /
Nur drey vnd dreyssig tag leb ich.“

Kindheit Jesu:

„Heut hat ein maget ein kind geporen. dz hat sy empfangen von des engels mund vnd von dem heyligen geyst. das kind lebet XXXIII jar. Als war das ist als war so stirb ich über XXXIII tag.“

Die Übereinstimmung des unklaren Ausdrucks für die Verkündigung spricht für Benützung der Quelle. Walthauser erzählt von seinem Baum im Garten, der eine schöne Blume trug, in der ein „belglin“ stand:

„Und in der Nacht da der Heiland
Geboren war das belglin brach
Auss dem flog ein Vogel der sprach.[1])
Ein Mensch hat einen Sohn geboren /
Und dasselbig Kind außerkoren.
Ist ein schoepffer Himels vndt Erdt /
Ein Mensch vnd warer Gott erklerdt.
Und die Wellt ist jm vnderthan /“

„Und in der nacht da Maria cristum den heiler gebar, da thet sich das pälglin auff vnd flog darauß ein vogel geleich rot als ein rubein mit wunschlicher stym vnd sprach. Ein Mensch hat ein kind geporen das ist schöpffer himels vn der erden. Er ist warer got vnd mensch, vnd die welt ist im vnderthon.“

---

[1]) Im H. L. nur: „es flog ein fogel auß dem baum“. Er singt nur „vns ist ein kindelein geboren von einer jungkfraw“. Cgm 522 hat auch das „palglein“ oder „pälgel“. Auch die Beschreibung des Vogels; nur hat dieser eine „menschliche stimm“. Das „wunschliche“ war dem Bearbeiter oder Abschreiber nicht mehr klar. Auch singt der Vogel fast dasselbe.

Nicht ganz so einfach liegt die Sache bei Caspars Wunder. Caspar hat einen Strauß, der zwei Eier ausbrütet; aus dem einen kommt ein Lamm, aus dem anderen ein Löwe (dafür hat die „Kindheit Jesu“ und das „Heiligen Leben“ und Cgm 522 „leo“). Die Deutung der beiden Tiere ist verschieden; im Cgm 522 bedeutet das Lamm die Gottheit Christi und seine Demut; im „Heiligen Leben“ „gedult das gott vnß vom ewigen Tod erlößt hat“; in der „Kindheit“ wieder „die heilige gotheit vnd sein diemütigs leyden in der Menschheit“; bei Wild

„das er mit spott
Wie ein Lamb wirt gfürt zum Todt“.

So hat Wild nur die eine Bedeutung genommen, die ja tatsächlich näher liegt. Vielleicht erinnerte er sich auch an das „Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird“ (Jes. 53, 7).

Auch über die Bedeutung des Löwen scheint allmählich Unklarheit eingetreten zu sein; das „Heiligen Leben“ berichtet: „vnd als der leo mit seinem geschrey seine junge erkückt vn lebendig machte / allso sein wir lebendig worden durch vnsers herren marter vnnd seinem tod“. Statt dieser weithergeholten Bedeutung symbolisiert im Cgm 522 und in der „Kindheit“ der Löwe „die vrstennd vnnd sein vorchtliches strenges gericht am jungsten tag“. Wild bringt beide Bedeutungen stark rhetorisch ausgeschmückt:

„Und der Löw bedeüttet vor an /
Das er mit gwallt werd aufferstahn.
Wie ein Löw von des Todes pein /
Vberwindet den Feinde sein.
Wie ein sigreicher Helde starck /
Stürtzet all seine Feinde arck.
Also zeyget vns der Löw an /
Wirt er all seinen Feinden than.“

So ist das Jüngste Gericht ziemlich unklar ausgedrückt; vielleicht dachte auch Wild gar nicht daran, sondern an die vielen Stellen in der Bibel, wo ein Held mit einem jungen brüllenden Löwen verglichen wird[1]).

[1]) Diese Stellen sind (griechisch) verzeichnet in Hatch and Redpath „A Concordance to the Septuagint“, Oxford 1897 II, 874 f.



Von den mir zugänglichen Weihnachtsspielen hat keines diese Wunder; nur das Egerer Fronleichnamsspiel bringt sie. Die Wunder bleiben unverändert, aber zu dem des Caspar fehlt die Deutung. Das Kind des Melchior erzählt dem Vater von dem Stern, in dem eine Jungfrau sitze, die ein Kindlein geboren habe; das ist ein anderes Wunder, welches die „Kindheit" in Zusammenhang mit dem Kaiser Augustus und der „lieb fraw sybille" bringt (f XIII).

Wir dürfen wohl auch die Heimat der Magier als von unserer Quelle beeinflußt betrachten. Die Königreiche werden verschieden angegeben; ich lasse hier die Weihnachtsspiele als sekundäre Quellen bei Seite. Johann von Hildesheim (f bi v) berichtet: Melchior stammt aus Arabia, Balthasar aus Sodolie, „Jaspar" aus Tharsis; diese Angabe behält auch das „Heiligen Leben" bei (nur heißt es „Cordolia"). Die „Kindheit" gibt die Heimat so an:

„Kindheit":		Wild[1]):	
Melchior	Saba	Melchior	Tharsis
Balthasar	Arabia	Caspar	Saba
Caspar...............	Tharsis	Balthasar	Arabia

Diese Umkehrung war leicht möglich; es heißt nämlich in der „Kindheit": „der ein hieß Melchior der ander Balthasar, der drit hieß Caspar: Nun saß der ein künig in Saba, Der ander in Arabia, Der drit in Tharsis".

So brauchte Wild nur diese Stelle verkehrt zu lesen und den dritten König mit der Heimat des ersten in Verbindung zu bringen.

Daß die Begegnung mit Herodes keine apokryphen Bestandteile enthält, wurde schon erwähnt. Ebenso, daß Wild das Wiedererscheinen des Sterns nach der Abreise aus Jerusalem nicht dramatisch verwertet.

In der Anbetungsszene finden wir auch wenig Unevangelisches. Aber wir können doch die Benutzung der „Kindheit" annehmen. Es erscheint merkwürdig, daß Wild nicht die symbolische Bedeutung der Opfer aus den Legenden übernommen hat, obwohl er sonst gerade die über die hl. drei Könige stark benützt hat. Aber auch die „Kindheit" hat die symbolische Bedeu-

---

[1]) Vgl. S. 28.



tung nicht; sie erzählt (f XV v): „Sy prachten im gold weirach vnd auch mirren. Maria sprach zu in. Deo gratias. das kind neyget sich gen in vnd gesegnet sy mit der hand. Sy ereten auch Mariam vnnd Joseph mit besundern kleynaten vnd seydin tüchern. Sy fragten auch Joseph von Maria vnd irem kind der saget in auch die warheyt". Alle diese Züge finden wir bei Wild verwertet. Wenn die Könige kommen, fragen sie, ob das Kind der von einer Jungfrau geborene Erlöser sei, was Joseph bejaht. Über das Geschenk an Maria und Joseph wurde oben schon gesprochen[1]). Wenn die Könige das Kind anbeten, heißt es: „Maria solt das Kind sitzend auff der schoß gegen jhn neygen". Das ist offenbar beeinflußt von der „Kindheit", nur konnte das Kind sich nicht rühren, denn es wurde zur Darstellung wohl eine Puppe benutzt[2]).

Über die Engelsbotschaft und die Heimkehr der Magier ist nichts Besonderes zu erwähnen; hier stimmt die „Kindheit" mit dem Evangelium überein. Daß er die Erzählung von der Reise des Herodes nach Rom nicht brauchen konnte, sah Wild glücklicherweise ein.

Dann ist für unser Weihnachtsspiel noch der Legendenkreis um die Flucht nach Ägypten wichtig.

Wie schon erwähnt, bringen nur das Benediktbeurer Spiel, die St. Gallener Kindheit Jesu und das Brixlegger Weihnachtsspiel Szenen aus Ägypten. Alle stellen das dramatisch Wirksamste dar: das Zusammenstürzen der Götzenbilder. Die „Carmina Burana" wiederholen diese Szene sogar öfters; da im St. Gallener Spiel der Schluß verstümmelt ist, ist er vollständig unklar geworden. Der Verfasser des Brixlegger Spieles hat nur eine ganz verschwommene Vorstellung und benützt diese theatralisch und geschmacklos[3]): Mitten im Walde steht ein Dattelbaum und ein Götzenbild. Zuerst kommt das Wunder vom Baum, der sich neigt, damit Maria die Früchte pflücken kann. Hierauf erfolgt der Überfall durch die Räuber, wobei Dismas die hl. Familie vor seinem Spießgesellen schützt. Zum Schlusse sagt Maria: „Dein Name ist

[1]) Vgl. S. 29.

[2]) Alle diese Züge hat auch Cgm 522; nur wird hier auch die symbolische Bedeutung der Opfer erzählt.

[3]) Ähnlich ist es, wenn zur Verkündigung die Engel mit einer „Tranporentinschrift" erscheinen.



groß, o Jesu!" „Auf dieses Wort falt das götzbild zusammen, woher aus eine Feuerflamme steigt". Damit schließt das Stück.

Alle diese Darstellungen übertrifft Wild, der ein großes Stück der Kindheitserzählungen dramatisiert. Er folgt auch hier genau den Erzählungen der „Kindheit".

Diese berichtet zuerst von der Begegnung mit den „tracken" und wie das Kind die Tiere und Vögel um sich versammelt, dann von der Erschaffung des Brunnens und von dem Wunder, daß sich ein Fruchtbaum neigte, um der hl. Familie Nahrung zu geben. Diese Erzählungen konnte Wild unmöglich dramatisieren, umso besser aber die Geschichte des Schächers, desselben, dem dann Christus am Kreuze zurief: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein!". Unsere Quelle aber erzählt von den zwölf Schächern: „was sy aber gwunnen das teylten sy undereinander vngeleich. Also das sy sich darumb zertrugen vn grossen schaden dauon anpfiengen. Sie wurden überein miteinander das yegklicher ein tag het was in wurd des teylt er mit nyemant dz triben sy also biß an die zeit dz Joseph vn maria mit irem kind auch da für muste" [1]).

Hier setzt Wilds Arbeit ein. Drei Mörder sitzen beisammen; der erste macht den Vorschlag, alle Tage mit dem Beutemachen abzuwechseln; die andern sinds zufrieden, und nun würfeln sie zusammen — vermutlich soll das eine Parallele sein zu dem Würfeln der Kriegsknechte unterm Kreuz um Christi Rock. In der „Kindheit" sehen sie dann Maria und Joseph kommen: „ich siech dort reich kauffleut herzieche". Bei Wild schickt der erste Räuber die anderen weg, er stellt moralische Betrachtungen an, daß er das Handwerk aufgeben wolle, wenn er einen guten Raub mache, seine Frau dränge ihn schon lange dazu.

„In der redt kam in Joseph und Maria so nahet dz sy nun wol erkannten das sy arm leüt waren. da sy das sahen do wurden ire wort schimpfflichen vn sprachen zu irem gesellen. Ey lieber gesell teyl vns etwas von deynem gewjn das wölte wir auch tun. wann der tayl an vns kompt das wir etwas gewinnen. Do er die schimpfflichen wort vernam da ward er zornig vnd gieng dahin vn vnderwand sich Joseph vnd seiner hab vn sprach Ich wil dich

[1]) Diese Geschichten finden sich auch bei Bruder Philipp; die Erzählung von den zwei Schächern hat in fast wörtlicher Übereinstimmung Cgm 522.



vnd das gut heym treiben ich bedarff diß haußrats wol. so ist die fraw jung so hat mein fraw ein diern daran, so wil ich meine sun ein knecht ziehen an dem kind. Der alte man weyß ich nit warzu er nutz ist, wann er schwendet mir das bedt da wil ich meinen muetwillen an begeen. vn wil im sein plut vergiessen. wann er hat die jungen frawen außgefurt vn verstolen. also stund sein gedanck wie er das gut zu nutz prächt".

Daraus macht nun Wild:

Der Ander (Mörder):

„Ich glaub es sei ein Betelmann
Hat ye ein Kind vnd auch ein Weyb.

Der Dritt:

Das ist ein Raub für deinen leyb
Du wirst groß gut gewinnen heüt /
Lieber teyl auch mit vns die beüt.
Du sichst jn für ein Betler an /
O nein lieber bschaw baß den Mann.
Es ist ein großer Herre reich /
Er sicht schier einem König gleich.
Du bist heüt gar wol auffgestanden /
So dir solch groß glück steht zu handen.
Glaub du habst vor gwist alle sachen /
Das du disen wechsel thest machen[1]).
Lieber beweiß jn grosse ehr /

Der Erst:

Schad nit laß sie nur kommen her.
Er hat ein Kind ist es ein Son /
So will ich jn auffziehen nun.
Meim lahmen Son zu einem Knecht /
Das schön jung Weyb ist mir gerecht.
Dann mein Weyb ist bey allten tagen
Will sie sampt dem Betler erschlagen.
Sie sind doch beyde nicht mehr gut /
Auch gedunckt mich in meinem mut.
Er werd das Weyb gestolen haben /
Dann wer wolt den allten begaben.
Mit solchem schönen Weybsbild rein."

[1]) Der erste schlug die tägliche Ablösung vor.

Die Unterschiede sind ziemlich geringfügiger Natur: das böse Weib[1]) ist an Stelle des guten getreten, damit fallen die moralischen Betrachtungen weg. Die „schimpfflichen" Reden sind ganz glücklich weiter ausgebildet. Daß der erste Räuber die letzten Worte nicht an Joseph richtet, wie in der Quelle, findet seine Erklärung in dem nächsten Auftritt, wo er Joseph, Maria und das Kind wohl aufnimmt. So plötzlich wirkt bei ihm der Anblick des Kindes; in der „Kindheit" kommt das erst nach der groben Anrede, er läßt sich erweichen und lädt die hl. Familie in sein Haus ein.

Die ganze Aufnahme in dem Hause des Schächers, die Freude aller an dem Kind, das Bad des Christkindes, und die Heilung des lahmen Sohnes des Schächers durch das Badewasser[2]) läßt Wild ganz gut von der Frau des Schächers erzählen. So kann er diesen weitschweifigen Bericht zusammendrängen. Das Weib berichtet dann weiter, daß ihr Mann die Fremden aus dem Walde hinausbegleite, wie es in allen Berichten überliefert wird.

Als Joseph auf der Weiterreise schon verzagen will, tröstet ihn der Engel; sie kommen nach Syene, wie es auch in der „Kindheit" berichtet wird[3]). Außer dem Ortsnamen stimmen hier die Überlieferungen so ziemlich überein.

Hier will sie niemand behalten[4]); sie gehen deshalb in eine „lauber hütten vor dem Tempel"; das haben alle Quellen gemeinsam, ebenso den Sturz der Götzen und die Klage der Teufel. Der für die Abhängigkeit der verschiedenen Quellen untereinander wichtige Wortlaut des Jammerns kann wohl auch die Benützung der „Kindheit" durch Wild bestätigen; es mögen hier die verschiedenen Fassungen folgen, die wohl durch das Nebeneinander instruktiv wirken:

„Marienleben" V. 3301.	Cgm 522.
er ist komen unser herr	we we uns der laidigen mär es ist der komen der mich und all
der von himel hât verstôzen	mein gesellschofft von

[1]) Wohl eine Erinnerung an die Fastnachtspiele.

[2]) Bei Bruder Philipp werden die im Gefecht verwundeten Schächer geheilt.

[3]) Cgm 522 hat „splene"; Bruder Philipp „Sotine".

[4]) Parallele zu Bethlehem.

vns und ander unser gnôzen	den himel hat ver- stossen er ist von der magt geporn der vnser apgot zerbrochen hat.
wê dir, Jôseph, alter pertinc! war zuo vüerst du her dz kint?	Joseph dw alter man warumb hast du das kind herpracht durch das wir verlorn mues- sen werden.
„Kindheit“:	Wild:
	Der erst spricht:
O wee o wee wee vns der leydigen mär. es ist der kommen der vns vn alles vnser geschlächt von himel hat verstossen. er ist von der maget geborn der vnser abgötter zer- brochen hat.	O weh O weh O weh vns allen Unsere Götter seind gefallen. O weh diser leydigen mähr / Dieser ist ins Land kommen / der Vns vnd alles vnser Geschlecht / Von Hymel hat verstossen recht. Er ist von der Maget geboren / Der vnsre Götter außerkoren. Zerbrochen hat / vns zu vnehr.
	Der ander Teüffel:
O wee Joseph du al- ter trügner. warub hast du das kind den herren herpracht durch des gewalt wir verlo- ren müssen werde.	O Joseph du allter trügner. Warumb hast du vns zu schand / Den Herren in Egipten land. Gefüret / durch den wir auff Erden Ewig müssen verloren werden.
	Der dritt:
	Ach was wöllen wir yetzund than Ich will mich nymmer sehen lahn. Weil der Herr auff Erdtrich thut wohnen / Kompt her lasst vns fliehen von dannen.

Es ist also fast eine wörtliche Übereinstimmung mit der „Kindheit Jesu“ zu konstatieren; man traut Wild wohl nicht zu viel zu, wenn man ihn die vier Zeilen des dritten Teufels selbständig erfunden haben läßt.

Die nächste Szene faßt Wild geschickt an; es handelt sich um die Entdeckung des Sturzes der Götzenbilder und um die Anerkennung des jungen Christus. Der König und die Königin von Ägypten hörten nachts das Geschrei der Teufel. Ein Priester verkündet den Sturz der Götterbilder; ein Herold bringt auf Befehl des Königs Joseph und Maria; sie werden vom König sehr ungnädig empfangen, der Joseph fragt:

„was thust du hie / das du dich nit hast zeyget an?"

Das ist wohl eine Erinnerung an das Fremdenpolizeiwesen in Augsburg! — Joseph muß von der Flucht erzählen, dann auch von der Geburt, von den Weisen, die hier wieder als „Drey König" erscheinen; diese waren von Judäa aus durch Ägypten gezogen[1]) und hatten von dem Christkind erzählt. Jetzt bietet der König ihnen gastfreundlich Herberge an und erklärt:

„Du bist Gott / vnd alle Welt.
Soll dich anbetten in gemein".

Die Königin nimmt Maria liebreich auf. In der „Kindheit" läuft der Herzog „Gefridius"[2]) in den Tempel, da er das Geschrei gehört hat. „O wee wer mag der got sein der mit seinem gewalt vnser abgot zerbrochen hat." Das benützt offenbar Wild: „Wer mag dieser mächtig Gott sein / Der vnsere Götter allein. Also ernieder hat geschlagen". Er spricht aber von Anfang an gütlich mit der hl. Familie und erkennt sofort, als Joseph sagt, daß sie aus Juda stammten, daß er Christus vor sich hat. Merkwürdigerweise ist ihm die Prophezeiung des Balaam bekannt, ein Zug, den Wild vielleicht bewußt ausließ. Auch sind die hl. drei Könige auf der Reise von ihrer Heimat nach Jerusalem durch sein Land gezogen; da hat er auch den Stern gesehen. Hier bedeutet Wilds Veränderung, für die ich keinen Grund sehe, offenbar eine Verschlechterung.

Gefridius nimmt dann die Familie huldreich auf.

Hier zeigt sich wieder das protestantische Element in Wild, das in diesen Legenden sonst natürlich nie zum Ausdruck kommen

---

[1]) Vgl. dazu die Meldung des Herolds an Herodes: „sie eylend mit allen Schiffen Vber das Thorsis Meer zu hand".

[2]) „Marienleben": „Afrodius". Cgm 522 „Hercog" (ohne Namen); er kennt außer Balaam noch Isaias. Die Könige kamen auf dem Hinwege nach Jerusalem zu ihm.



kann; er lehnt die Marienverehrung ab, während seine Vorlage erzählt:

„Do die leüt in des Land die red erhörten do vielen sy nider auf ire knye für Mariam vnd empfieng sy minnigklich". Diese Stelle ist typisch für die Verdrängung des Heilands durch Maria in der Legende. Es war ein glücklicher Gedanke, die Königin zu Maria als Weib zu Weib sprechen zu lassen.

Für die nächste Szene verfällt Basti Wild auf eine wunderliche Idee; er las in der „Kindheit": „Maria machet Jesu sein rock gestrickt vnd gelismat[1]), als man die hauben vnd die hendschuch strickt". Dies ist dann der Rock, der mit Jesu wuchs und den er bis zu seinem Tode behielt. Damit aber nicht genug; „er belib alweg neü vn gewan nye kein loch!" Wild sucht das nun zu dramatisieren; einige Zitate können die Unmöglichkeit dieser Szene darlegen.

„Maria geht allein ein / setzt sich nyder / thut ob sy etwas stricket / die Königin geht hinnach / vnd spricht:

„Was arbeyt mein Fraw so streng nun?"

Maria:

„Fraw ich mach ein Rock meinem Son."

Die Königin nimbt das Röcklein in die hand / beschawt es / vnnd spricht:

„Ey woll ein hertzig schöns Röcklein /
Hat gar kein nadt / wie habt jr jn.
So subtil gemachet durchaus."

Dann kommt Jesus, und Maria zieht ihm das Röcklein an, das ihm sehr gut steht. In dieser Szene tritt Jesus zum ersten Mal redend auf, bis dahin stellte wohl eine Puppe das Christkind dar; jetzt übernahm ein junger Schüler diese Rolle. Die Worte, die hier der junge Jesus sprechen soll, sind ganz hübsch und kindlich, auch sind sie sehr höflich; ist ja schon in den Kindheitsevangelien der Knabe ein Muster für seine Kameraden: so sollte er es auch noch der Augsburger Schuljugend sein. Wild vergißt auch nicht die Allwissenheit des Kindes uns zu zeigen[2]). Die Königin fragt ihn:

[1]) Vom alemannischen „lismen"- stricken (Grimm VI, Sp. 1067).

[2]) Luther war gegen eine solche Auffassung der Jugend des Heilands.



„Wie gfelt dir der Rock / wer er dein?"

Da antwortet er:

„Ja ich weyß wol er wirt mein sein".

Von den übrigen Erzählungen aus der Kindheit des Heilands, die jetzt die verschiedenen Berichte folgen lassen, bringt Wild nichts; ebensowenig die weitere Geschichte des Schächers, der die hl. Familie so gut aufgenommen hat; auch den in den anderen Weihnachtsspielen so gerne dargestellten Tod des Herodes läßt er aus.

Der Engel des Herrn kommt nach Ägypten und fordert Joseph zur Heimkehr auf (Matth. 2, 19, 20). In der „Kindheit" wie in dem „Marienleben" des Bruders Philipp ist der Schmerz geschildert, den die Ägypter über den Abschied empfinden; das vermochte Wild nicht darzustellen. Er versuchte zwar den König als den Vertreter des ganzen Volkes dieser Trauer Ausdruck geben zu lassen. Aber wenn es bloß heißt:

„Der König gehebt sich ubel vnd spricht:
Ach soll ich meine Gäst verlassen",

so ist das doch zu wenig. Man bemerkt hier überall das Bestreben, diese undramatischen Szenen möglichst kurz zu fassen. Merkwürdig ist, daß der Engel auch dem König erscheint und ihm für die gute Aufnahme der hl. Familie Belohnung verheißt; in allen anderen Berichten war nichts Entsprechendes zu finden. Am Rande der ersten drei Zeilen:

„Herr König nit erschrick vor mir /
Ich bin von Gott gesandt zu dir.
Dz ich dir sage Gottes gunst / "

zitiert Wild „Osee 11" und „Num 23". Gemeint ist wohl Hosea 11, 1: „Da Israel jung war, hatte ich ihn lieb, und rief ihn meinen Sohn aus Ägypten". Diese Stelle wird Matth. 2, 15 zitiert. Auch die einzige Stelle im vierten Buch Mosis, die hier in Betracht kommen kann, ist ganz unwesentlich: 13, 20: „Siehe, zu segnen bin ich hergebracht". Der Engel sagt allerdings später, das Haus des Königs solle gesegnet sein. An dieser unnötigen Angabe ist wahrscheinlich nur die Zitatenfreudigkeit des 16. Jahrhunderts, besonders in theologischen Schriften, schuld; man braucht deshalb noch kein Vorbild für diese ungeschickte Zitierung anzunehmen.



Die Rückreise nach Palästina, die Wunder auf derselben und den zweiten Besuch beim Schächer hat Wild nicht behandelt; dazu haben ihn wohl nicht ästhetische Gründe gebracht, sondern er drängte zum Schluß.

In einer ungeschickten Szene behandelt er noch die Engelserscheinung nach Matth. 2, 22.

Es wurde schon erwähnt, daß als Gegenstück zum Abschied unbedingt der Empfang durch die Mutter Anna hätte dargestellt werden müssen; die „Kindheit" berichtet auch davon; aber Wild will fertig werden.

Es folgt gleich der Aufbruch nach Jerusalem und das Auftreten des zwölfjährigen Jesus im Tempel. So fällt das „Gespil von der Geburt Christi" gegen den Schluß sehr stark ab.

Neben diesen großen zusammenhängenden Teilen, die Wild aus der Legendenüberlieferung genommen hat, ist noch ein dritter zu erwähnen, wenn er auch nicht zum Spiele selbst gehört; das ist der Beschluß des Herolds:

„Zum beschluß will ich euch besunder /
Auch erzelen etliche Wunder.
Wie etlich Historien sagen /
Was sich in der Nacht zu hab tragen.
In der Christus geboren war / "

In der „Kindheit" sind diese Wunder zu lesen: f XII v. Eine Anzahl der kleineren läßt Wild aus.

Zuerst erzählt er vom Friedenstempel in Rom, der so lange stehen soll, bis eine Jungfrau ein Kind gebären würde; in der Nacht stürzt er wirklich ein[1]).

Wild: dann sei auf diesem Platz ein Brunnen entsprungen, der Öl führte; „vn floß also ein gantzen Tag in die tieff"[2]),

[1]) Merkwürdigerweise findet sich ein Hinweis darauf in dem bei Pailler abgedruckten „Salzkammergütler Spiel". Dieses Einschiebsel in die Hirtenszene (!) vor der Verkündigung (also viel zu gekünstelt!) ist sicher neueren Datums, wie überhaupt dieses Spiel sehr überarbeitet wurde. Es heißt hier: „Ja, schau du, dös is gar nicht zum glaubn, hast nöt ghert, wia die Remer den herrligen Tempel des Frieden hant baut? Da hant's eani Götter gfragt, wie lang da Tempel stehn wird bleibn; da hant's gsagt: Bis a Jungfrau gebärn wird. Aft hant's gsagt: Ja so bleibt der Tempel ewi stehn, weil koan Jungfrau nöt gebären kann".

[2]) Dies ist eine wichtige Stelle für das Abhängigkeitsverhältnis der



sagt die „Kindheit". Das scheint eine selbständige Verschmelzung zweier Wunder zu sein, die nichts miteinander zu tun haben. In allen Berichten steht das Brunnenwunder unmittelbar vor dem anderen.

Die „Kindkeit" erzählt dann von einer Erscheinung Marias mit dem Kinde in der Sonne vor Kaiser Octavianus. Wild übergeht diese, bringt aber dafür die nächsten Wunder ziemlich vollständig:

Tod der sodomitischen Sünder.
In Ägypten redete ein Lamm und lobte Gott.
Ein dürrer Palmbaum grünt wieder.
In Bethlehem werden alle Kranken gesund.
Die Tore von Bethlehem „entschlossen sich"
(„Kindheit": „sich entschlussen").

Dann läßt er aus:

Die sprechenden Ochsen.

Und erzählt weiter:

In Salomons Tempel schien die Sonne um Mitternacht hinein (was in der „Kindheit" nach der Krankenheilung erzählt wird).
Saugende Kinder begannen zu reden[1]). Statt dessen hat die „Kindheit" den Bericht von der Arche Noah, auf der drei „holtz" voll Laub und Obst wuchsen.
Die weissagenden Bäume in Indien verlieren in der Weihnacht ihre Sprache.

Wild berichtet nur eine Auswahl aus den verschiedenen Wundern; darum kann man daraus nicht direkt auf eine Quelle schließen. Das Marienleben des Bruders Philipp scheidet aus, weil in diesem bedeutend weniger Wunder erzählt sind.

Bedenklich erscheint allerdings auch die Tatsache, daß die „Kindheit" das Wunder von den saugenden Kindern nicht enthält.

---

verschiedenen Berichte. Nach Bruder Philipp (2250 ff.) mündet der Brunnen in die Tiber. Cgm 522 hat die Form „Tifer" (vielleicht unter dem Einfluß des italienischen „Tevere"). Dies hat dann der Verfasser der „Kindheit" mißverstanden; so ist wohl Cgm 522 als Quelle zur „Kindheit" anzusehen; oder wahrscheinlicher benutzen beide eine Quelle, die „Tiefer" schrieb.

[1]) Dieses Motiv hat auch Cgm 522.



An zwei Stellen mußte schon früher auf ähnliche Erscheinungen hingewiesen werden:

1. Die hl. drei Könige kamen auf dem Hinweg über Ägypten, und dabei sah Gefridius den Stern; so auch im Cgm 522, nur sieht dort der Herzog nicht den Stern.

2. Der Engel verheißt dem Herzog für die gute Aufnahme der hl. Familie eine Belohnung von Gott.

Davon stand in allen mir zugänglichen Quellen nichts zu lesen. Über die Unmöglichkeit, aus den verworrenen Angaben der Bibelstellen auf die Vorlage zurückzuschließen, wurde schon oben gesprochen.

Es läßt sich sehr wohl denken, daß Wild an diesen beiden Stellen seine Quelle selbständig veränderte. Auf dem Rückwege wurden die Weisen nicht mehr von dem Stern geführt; wenn nun Wild wollte, daß der Herzog den Stern sähe, mußte er unbedingt die Weisen auf dem Hinwege durch Ägypten führen.

Noch eher kann man bei der Engelsbotschaft an eine selbständige Erfindung denken.

Nachdem Cgm 522 die Weisen auf dem Hinwege durch Ägypten ziehen läßt, und nachdem er das Wunder von den saugenden Kindern berichtet, ist man versucht ihn als Vorlage für Wild anzunehmen, doch fehlen in ihm wichtige Stellen z. B. die nichtsymbolische Auffassung der Geschenke der Weisen, die Botschaft Gottes an den Herzog von Ägypten; einiges ist sprachlich anders ausgedrückt; aber gerade die vielen sprachlichen Übereinstimmungen, wovon mehrere Beispiele schon zitiert wurden, sprechen ja stark für die Benutzung der „Kindheit".

Das Wunder von den saugenden Kindern konnte Wild aus mündlicher Tradition kennen; auch darf man doch wohl annehmen, daß er sich persönlich für die Weihnachtslegenden interessierte; so kann er umso eher dieses Motiv aus einer zufälligen Lektüre eines anderen Buches behalten haben, ohne daß dieses als Quelle in Betracht käme; ich möchte also nach wie vor die „Kindheit Jesu" als Vorlage für unser Drama annehmen[1]).

[1]) Selbstverständlich soll nicht bestritten werden, daß Wild eine andere Bearbeitung der „Kindheit" benutzt haben kann, welche noch einige Züge aus anderen Quellen herübergenommen hat. Mir war es nicht möglich eine solche aufzufinden; sicher scheint mir nur, daß diese Version

Es blieben nur noch einige Einzelheiten anzuführen, in denen Wild auch mit der „Kindheit“ übereinstimmt.

Vor der Verkündigung liest Maria im Jesaia (Kap. VII) die Stelle von der Geburt des Heilands durch eine Jungfrau. So erzählt auch die „Kindheit“: „Maria die lass in dem psalter wie ein maget ein kind solt geperen on alle man“[1]). Vielleicht waren auch für diese Darstellung einige Worte Luthers aus der Hauspostille maßgebend[2]:) „Und ist wohl möglich, daß eben, da sie mit solcher Hausarbeit umbgangen, der Engel zu ihr kommen[3]) ... Oder aber sie, die Junkfrau Maria, wie ein frommes Kind wird allein in ein Winkel gesteckt und umb die Erlösung Israel gebeten haben; denn bei dem Gebet sind die Engel sonderlich gern“.

Ziemlich ungeschickt läßt nun Wild Maria sagen, daß sie diesen Text nicht verstehe, damit sie nach der Verkündigung wieder darauf zurückkommen und sich desto mehr über die Botschaft des Engels freuen kann[4]).

Maria erzählt im nächsten Auftritt die Begegnung ihrer Mutter — eine ganz vereinzelt stehende Auffassung. Es wurde schon erwähnt, daß Maria dadurch des göttlichen Charakters entkleidet werden sollte; vielleicht dichtete auch Wild die Quelle ohne viel Kopfzerbrechen um. „Do nun Maria die künnigin das kind empfangen het, da saget syß Anna iren lieben mutter“. Anna erzählt dann Maria von der Geburt ihrer drei Töchter, die sie alle Maria nannte. Diese Legende ist bekannt und Sebastian Wild brauchte sie nicht gerade aus der „Kindheit“ zu entnehmen.

Die Begleitung Marias durch Anna auf ihrem Gang zu Elisabeth wurde schon oben erwähnt[5]). Auch in der „Kindheit“ findet sich davon nichts, nur eine Anregung kann Wild bekommen haben: Maria wird begleitet von „drey maget“, die kurz vor der Verkündigung bei ihr waren, dann auch zusammen mit Anna die Botschaft erfahren und späterhin Joseph die Unschuld Marias

der „Kindheit“ sehr nahestehen muß.

[1]) So auch im Egerer Spiel und bei Sachs.

[2]) III., 322 Predigt über Luc. I, 26—28 an Mariä Verkündigung.

[3]) Das Motiv der Arbeit hat der Benediktbeurer Ludus.

[4]) Bei Sachs ist diese Szene viel glücklicher: Maria liest auch im Jesaias; sie wünscht sich in ihrer Demut nur, die Dienstmagd derjenigen zu sein, die den Herrn gebären soll.

[5]) Vgl. S. 22.



bezeugen müssen; es wäre denkbar, daß Wild an ihrer Stelle — schon aus Bühnenrücksichten! — Anna eingesetzt habe.

Man darf vielleicht auch eine kleine Übereinstimmung in den Worten berücksichtigen: Vor dem „Magnificat" sagt Maria, sie wollten Gott danken,

„Dieweyl er sich hie vnser Armen /
So miltigklich tut erbarmen".

In der „Kindheit" sagt Maria zu Elisabeth mit „sannften worten": „Got hat sich über mich erbarmet, wan er hat mir grosse ding gethan".

Sonst sind kleinere Einflüsse nicht mehr zu verzeichnen; denn die zweite Hälfte des Stücks wendet sich überhaupt ganz der Legende zu.

Ein letzter Beweis für die Benützung der „Kindheit" ist in der Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel zu sehen: der Oberste der Schule ist so überwältigt von dem Wissen des Knaben, daß er ihn nötigt, sich auf seinen Stuhl zu setzen, den wir uns wohl als Katheder vorzustellen haben. Davon steht in der „Kindheit" nichts; aber die Erzählung dieser Geschichte schmückt ein primitiver Holzschnitt (f XXIII r): auf einem siebenstufigen Unterbau steht ein Stuhl, auf diesem sitzt der Knabe mit einem Buche in der Hand, während sich unten die Schriftgelehrten niedergelassen haben, mit Mienen und Geberden des Erstaunens. Es ist dies die einzige Stelle, wo wir eine Abhängigkeit von der bildenden Kunst finden [1]).

Nicht in der „Kindheit" zu lesen ist die Moral, die im Beschluß enthalten ist: der junge Christus kann uns ein Exempel sein:

„Wer sich in sein dienst thut einleyben /
Hat nichts gewisers dan das vertreiben.
Hat sich mit Herode anbfangen /
Ist noch fast also biß her gangen.
Dann das Geschlecht so Christo ver- /
Volget lebet noch / Gott der Herr.
Mache ein end des geschlechts vnmildt /
Das wünschet Sebastian Wildt".

[1]) Vielleicht ist auch für die Szene: Annas und Marias Besuch bei Elisabeth ein Vorbild in der Malerei zu finden; vgl. S. 22.



Eine solche Lehre findet sich sonst in keinem anderen Spiel. Es war ja wirklich nicht zu schwer, aus diesem Stoff immer wieder eine neue Moral herauszufinden.

Der äußere Aufbau ist für Wilds Unfähigkeit, einen Stoff dramatisch zu gestalten, ebenso charakteristisch wie die Erzählung der Wunder im Beschluß. Die ungeschickte Akteinteilung geht aus der unten folgenden Tabelle klar hervor. Noch schlimmer ist allerdings, daß er seinem Stück zwei Schlüsse gibt, von denen sich der Regisseur einen aussuchen kann. Wie schon erwähnt, ist die Szene der Rachel poetisch am wirksamsten gestaltet, und sie hätte auch einen guten Schluß geboten. Aber danach folgt die Anmerkung; „Hie mag das Spiel beschlossen werden / will mans aber weyter füren / biß Christus zwölff Jar allt wirt / so gehn drey Mörder ein". Über den Prolog ist nichts zu bemerken; er enthält die gewöhnlichen Teile: Begrüßung, Inhaltsangabe, Bitte um Stillschweigen,

„So mögt jr hören vnd verstohn /
Und ewren nutz tragen daruon".

Leonhard Lier hält es für die Aufgabe der Forschung, das Weihnachtsspiel des Sebastian Wild als Glied der langen Kette von Weihnachtsspielen zu betrachten, seinen Zusammenhang mit den vorhergehenden Spielen und seinen Einfluß auf die späteren aufzudecken. Wild steht aber, wie ich nachzuweisen versuchte, ziemlich außerhalb der direkten Entwickelungsreihe; wenn er stellenweise mit anderen Spielen übereinstimmt, liegt das am Stoff.

So ist das Resultat dieser Abhandlung durchaus negativ, wenn wir nicht jedes feste Ergebnis als positiv auffassen wollen.

Um nun mehr als eine bloße Quellenangabe und mehr als eine Konstatierung der Nichtabhängigkeit zu geben, versuchte ich — zumal in den Anmerkungen — einzelne Züge des Weihnachtsspieles übersichtlich zusammenzustellen; dies wird wohl als Entschuldigung für die Häufung der Anmerkungen gelten können. So hoffe ich, neben der Analyse des Wildschen Dramas auch eine kleine Vorarbeit für den geleistet zu haben, der später einmal die Geschichte des Weihnachtsspieles schreiben

wird. Diese Aufgabe ist meines Erachtens heute noch nicht lösbar: wir kennen zu wenig Spiele, um die Entwickelung genauer verfolgen zu können. Viele Spiele sind sicher verloren, aber manche Schätze werden noch auf kleineren Bibliotheken zu finden sein; zudem sind die volkstümlichen Spiele nur für wenige Gegenden Deutschlands gesammelt.

Um diese Materialiensammlung brauchbarer zu machen, und um die Anlage unseres Dramas aufzuzeigen, — ich mußte ja den Gang der Handlung ganz auseinander reißen — will ich noch eine Skizze der Wildschen „Comedia" folgen lassen mit Verweisung auf die betreffenden Stellen in dieser Abhandlung.

Prolog (S. 53).

I. Akt.

1. Simson und Hanna (S. 18).
2. Verkündigung (S. 51).
3. Maria und Anna (S. 51).
4. Besuch bei Elisabeth (S. 22. 51).
5. Josephs Verdacht und Engelserscheinung (S. 23).
6. Josephs Versöhnung mit Maria (S. 24).

II. Akt.

1. Augustus mit seinen Räten (S. 18).
2. Aufbruch nach Bethlehem (S. 24).
3. Suchen der Herberge (S. 20).
4. Verkündigung an die Hirten (S. 24).
5. Anbetung der Hirten (S. 19).
6. Zusammentreffen der Magier, die Wunder und ihre Heimat (S. 35).
7. Die Magier vor Herodes; Schriftgelehrte (S. 26).
8. Anbetung der Magier (S. 28, 39).
9. Der Engel weist die Magier einen anderen Weg (S. 29).

III. Akt.

1. Darstellung im Tempel (S. 30).
2. Herodes befiehlt die Verfolgung der treulosen Magier (S. 30).
3. Aufbruch nach Ägypten und Abschied von Anna (S. 23. 30).

IV. Akt.

1. Befehl zum Kindermord (S. 31).
2. Klage der Rachel (S. 21).

(Ende.) (S. 53).



3. Die drei Mörder, ihr Zusammentreffen mit der hl. Familie (S. 41).
4. Erzählung der Frau des ersten Mörders von ihren Gästen (S. 43).
5. Ein Engel weist Joseph und Maria nach Syene (S. 43).
6. Ankunft im Tempel; Sturz der Götzenbilder (S. 43).
7. Joseph und Maria vor dem König von Ägypten[1]) und seine Bekehrung (S. 45).
8. Maria strickt Christi Rock (S. 46).
9. Der Engel verheißt dem König Belohnung und befiehlt Joseph heimzukehren (S. 32. 47).

V. Akt.

1. Der Engel weist Joseph nach Nazareth (S. 48).
2. Aufbruch zur Reise nach Jerusalem (S. 48).
3. Der zwölfjährige Jesus im Tempel (S. 32. 48. 52).

Beschluß (S. 48. 52).

---

[1]) Im Personenverzeichnis steht „Drey König aus Egipten" und „Drey Weysen" nebeneinander. Offenbar ist das eine vermeintliche Korrektur des (katholischen) Setzers, dem der Ausdruck „Drei Weysen" nicht geläufig war. Erst nach Beseitigung dieses Fehlers stimmt die angegebene „Summe 43 Personen". Gottsched druckt das Personenverzeichnis mit dem Druckfehler ab, läßt aber die Angabe der 43 Personen stehen.

Übrige geistliche Dramen.

Für die übrigen geistlichen Dramen Wilds genügt eine kurze Betrachtung. Sie fußen nicht, wie das Weihnachtsspiel wenigstens zum Teil, auf der Tradition, sondern sind dramatisierte Geschichten aus dem alten und neuen Testament, wie sie seiner Zeit alle Schuldramatiker verfertigten. Auch die Stoffe, die Wild auswählt, sind nicht weiter beachtenswert:

„Ein schöne Comedj / auß dem Buch Exodj gezogen / von dem guldin Kalb / das die Kinder Israel auffrichten weyl Moses bey Gott auff dem Berge war“ und

„Ein schöne Comedy / von Nabot dem Israeliten / den der König Ahab versteinigen ließ / das er im seinen Weinberg nicht geben wolt / etc. Zuhalten mit dreytzehen Personen.“ stammen aus dem alten Testament; aus dem neuen dagegen:

„Ein schöne Tragedj auß der Apostelgeschicht gezogen / vom sechsten Capitel an biß ins acht / Vnd der innhalt von der versteynigung Stephani“.

„Ein schöne Tragedj / auß der heyligen schrifft gezogen / Von dem Leyden vnd sterben / auch die aufferstehung vnsers Herren Jesu Christi / in reymen vnd Spilweyß gedicht / welches mit nutz vnd besserung wolzulesen vnd zuhören ist“.

„Ein schöne Tragedj oder Spil / gezogen auß der Apostelgeschicht“. Im Register wird dieses Drama genauer bezeichnet als: „Der Junger gefengknuß. Act. 5“.

Das wichtigste dieser Dramen können wir hier kurz behandeln: es ist die Passion. Schon 1870 hat Aug. Hartmann nachgewiesen, daß sie neben dem Spiel von St. Ulrich und Afra einen Teil des



berühmten Oberammergauer Passionsspieles bildet[1]). Auch die Nachwirkungen auf das in allerjüngster Zeit wieder bekannt gewordene Erler Passionsspiel sind von Hartmann bis ins einzelne nachgewiesen worden. Es genügt daher, hier auf das vortreffliche Buch „Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt" hinzuweisen, das schwerlich von der neueren Forschung noch ergänzt werden kann[2]).

Es muß hier auch noch eine andere Arbeit dankbar erwähnt werden: Johannes Bolte hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Drama Wilds kein originales ist, wie noch Hartmann vermutete[3]). Er weist auf die Abhängigkeit Wilds von einem lateinischen Drama des englischen Dichters Nicholas Grimald[4]) hin. Der „Christus redivivus, comoedia tragica, sacra et nova" erschien 1543 in Cöln; bald wurde in Augsburg ein Nachdruck veranstaltet[5]). Dieses Drama wurde wahrscheinlich am Ostertage 1556 in Augsburg von den Schülern des Gymnasiums zu St. Anna aufgeführt, an dem Sixt Birck die Aufführung lateinischer Schulkomödien eingeführt hatte. Bolte weist nach, daß Wild diesem Drama folgte bei der Darstellung der Vorgänge nach Christi Tod. Jedenfalls wohnte er der Augsburger Aufführung bei; auf die Übereinstimmung einiger Verse möchte ich kein großes Gewicht legen, denn Wild verstand ja den Dialog nicht, sondern nur die deutschen Argumente, welche auf den leeren Seiten des Exemplars der Münchener Staatsbibliothek aufgezeichnet sind. Vielmehr hält sich Wild nur in der Handlung an sein Vorbild. So ist die Passion nun das einzige Stück Wilds, das wir zeitlich genau begrenzen können: es muß zwischen 1556 und 1566 entstanden sein.

Am wichtigsten in der Passion ist Wilds Stellung zu der Darstellung des Todes Jesu: er wird nicht auf der Bühne vorgeführt. Radlkofer nimmt an, daß bühnentechnische Gründe dafür maß-

---

[1]) Über das heutige Passionsspiel möchte ich auf die gute Abhandlung von Ph. Strauch verweisen.

[2]) Die Einleitung Gg. Queris zu seiner Ausgabe des ältesten Oberammergauer Textes (München 1910) ist vollständig wertlos.

[3]) Archiv für das Studium der neueren Sprachen CV, 1 ff.

[4]) 1519—1562 in Oxford.

[5]) Münchener StB P. o. l. 628; P. o. l. 807,$_1$; P. o. l. 703 d,$_2$; alle 4⁰. Münchener UB Poet. lat. rec. 656. 4⁰. — (Die Ausgabe von 1543: StB P. o. l. 629 4⁰.)

gebend waren; jedenfalls geschah dies aber aus religiösen Rücksichten, wie auch andere Passionsdramen von lutherischen Verfassern den Tod Christi weglassen. Denn bekanntlich hat sich Luther öfter gegen eine Darstellung des Heilandes auf der Bühne und gegen die dadurch entstehende Sentimentalität ausgesprochen [1]). Dadurch wird diesen Passionen der künstlerische Höhepunkt genommen. Man wird anerkennen, daß Wild diese Schwierigkeit sehr glücklich überwunden hat: Kaiphas und Annas kommen zu Pilatus und beschweren sich über die Inschrift am Kreuze, welche Jesus als den König der Juden bezeichnet. Aber Pilatus erwidert:

„Was ich hab gschryben an dem end /
Das hab ich gschryben."

„In dem erhebt sich ein Erdtbidem", Annas sagt:

„Herr Gott was kracht so grawsamlich /
Wie erschüt sich das Erderich.
Als wöll der boden vndergahn".

Kaiphas spricht dann auch von der eingebrochenen Finsternis [2]). Malchus kommt und erzählt, daß der Vorhang im Tempel zerrissen sei. Hierauf erscheint Joseph mit Nikodemus und bringt die Nachricht vom Tode Christi und bittet um seinen Leichnam. Der Hauptmann erstattet dann einen großen offiziellen Bericht über alle Vorgänge bei der Kreuzigung und schließt diesen mit den Worten:

„Ich sag fürwar das diser Mann.
Gewest ist warer Gottes Son".

Die Passion umfaßt die ganze evangelische Geschichte von der Ratsversammlung, in der sich Judas zum Verrat bereit erklärt, bis zur Bekehrung des zweifelnden Thomas und zur Aussendung der Jünger. Dabei fällt noch ein protestantischer Zug auf: Maria ist nur eine stumme Person und so viel als möglich aus der Handlung ausgeschaltet.

Für Wilds dramatische Ungeschicklichkeit ist es bezeichnend, daß er auch den Gang nach Emmaus dramatisiert. Kleophas und Lukas begegnen sich:

---

[1]) Wie ästhetisch richtig dieses Urteil war, konnte man an der Darstellung des Christus durch Anton Lang in Oberammergau 1910 erkennen.

[2]) Diese konnte Wild ja auf der Bühne nicht darstellen.

„Hast du der muß zugehn von Hauss.
So wöllen wir yetzt gehn Emauss /
Für die lang weyl spatzieren gahn“.

Nach langen Gesprächen kommt Christus „in Bilgers weiß“ und hält große Reden über die Notwendigkeit des Opfertodes. Den Bitten der Jünger bei ihnen zu bleiben — „Wir wöllen auch noch weyter hören / Die Schrifft der Propheten erklären“ — folgt er erst nach langem Zaudern; „Sie nemen jn bey den armen / ziehen an jm /“ und gehen dann in die Herberge. Dann treten alle Jünger ein bis auf „die zwen gehn Emauß.“, die gleich darnach auf die Bühne stürzen und von der Erscheinung des Heilandes berichten.

Gut sind Wild die volkstümlichen Szenen der vier Kriegsknechte am Grab Christi gelungen, die miteinander um die Reihenfolge beim Wachen würfeln, die dann nach Ausreden suchen, weil sie die Auferstehung nicht verhindern konnten, und die sich endlich von Annas bestechen lassen zu sagen, die Jünger hätten den Leichnam Christi gestohlen; eine direkte Abhängigkeit von früheren Osterspielen war aber nicht nachzuweisen.

Solche Auftritte fehlen vollständig in der „Versteynigung Stephani“. Diese ist eine langweilige Versifizierung des Berichtes in der Apostelgeschichte. Der Höhepunkt ist die lange Predigt des Stephanus; Kapitel VII der Apostelgeschichte (Vers 2—53) wird Vers für Vers in Reime gebracht; die zitierten Bibelstellen sind alle am Rand angegeben, nach dem Vorbilde der Lutherschen Ausgaben, doch weniger genau.

Ein dramatisches Moment sucht Wild allerdings einzufügen, was ihm auch ganz gut gelang. Er führt den Rat Gamaliel ein, von dem die Apostelgeschichte im IV. Kapitel berichtet (V. 34 ff.). An dieser Stelle handelt es sich um ein Urteil über die Jünger, die nach der Befreiung aus dem Gefängnis durch den Engel wieder gepredigt hatten. Da rät Gamaliel zur Duldung: stamme das Werk von Menschen, so gehe es von selbst zu grunde; stamme es aber von Gott, so könnten sie es nicht dämpfen. Diese Rede übernimmt Wild in die Beratung der Schriftgelehrten, ob Stephanus für seine Widerspenstigkeit bestraft werden solle. Er übersieht dabei auch die kleineren Züge nicht. In der Apostelgeschichte wird berichtet Gamaliel „hieß die Apostel ein wenig hinaustun“; also bittet er auch bei Wild, den Stephanus für eine kurze Zeit



hinauszuführen. Es ist Wild gelungen, durch diese Einschiebung die Verhandlung ein klein wenig interessanter zu gestalten. Die Steinigung des Stephanus findet auf der Bühne statt; diese Szene steht in Wilds Schaffen vereinzelt da; ein Vorbild konnte er in der Tragödie „Nabot" des H. Sachs finden. Großen Eindruck mußte es auf die Zuhörer machen, wenn Saulus seine Freude über den Tod des Stephanus bezeugte und dann abging, sich von Kaiphas einen „gwallts Brief" für „Damasta" zu holen, damit er auch dort die Christen ausrotten könne; denn jedem Zuschauer war der Verlauf dieser Reise bekannt. In diesem Drama versuchte Wild auch eine komische Person auftreten zu lassen: sowie Stephanus tot ist, beklagt sich ein Knecht, daß er nicht mehr dazu komme, auch einen Stein auf den Frevler zu werfen. Über die Rolle des Teufels wird späterhin noch zu reden sein[1]). Sonst ist über diese Tragödie nichts zu sagen[2]).

Ebenso wenig Bemerkenswertes bietet die Tragödie von „Der Jünger Gefängnis". Hier tritt Gamaliel wieder auf; steht er ja doch in der Apostelgeschichte in dieser Erzählung! Es überrascht uns, daß sich Wild die Mühe gab, die große Rede in andere Verse umzuarbeiten; so zeigen diese Verse vielleicht am deutlichsten die äußerliche Reimerei Wilds[3]). Das Wichtigste in dieser Tragödie ist der Hinweis auf die Bühne, der später ausführlich behandelt werden soll[4]). Merkwürdig ist auch der Anfang: „Petrus geht ein / vnd spricht dise Predigt". Da er allein auf der Bühne ist, kann er sie nur an die Zuschauer richten, die er also auffordert, Buße zu tun und sich taufen zu lassen (Apostelgeschichte II, 38). In der zweiten Szene hält auch Johannes an die Zuschauer eine große Rede:

„Der frid des Herren sey mit euch /
Ir lieben Brüder all geleich.
Nun bleybet bestendig all sand /
Bey Christo vnserm Heyland.

---

[1]) Vgl. S. 61.

[2]) Das Drama „Stephanus" des Braunschweiger Pfarrers Melchior Neukirch (Neofanius) konnte ich leider nicht bekommen (Goedeke II, 397, 354).

[3]) Vgl. S. 148.

[4]) Vgl. S. 155.

In den jr seyt geleybet ein /
Durch die heylige Tauffe rein".

Sonst ist über diese Tragödie nur noch soviel zu bemerken: es ist sicher die schwächste Leistung Wilds, ohne jede auch nur einigermaßen selbständige Zutat. Zudem ist dieses Drama nicht in Akte eingeteilt. Vielleicht darf man aus diesen inneren Gründen den Schluß ziehen, daß „Der Jünger Gefängnis" Wilds erster dramatischer Versuch war.

In diesen drei Dramen aus dem neuen Testament spielen noch eine Rolle die Teufel. In der Passion treten sie zu dritt auf — es sind immer Sathan, Belial und Aschareth —, als Judas sich zum Verrat bereit erklärt hat. Soweit hat ihn nämlich Satan gebracht, der deshalb von Aschareth höchlich gelobt wird:

„Du bist nit zu zalen mit Gellt".

Belial äußert seine Freude über die bevorstehende Niederlage des Erlösers[1]):

„Er hat mich auch mit grossem trutz /
Von der Magtalena getryben /
Vnd waren vnser starcker siben /
Die sie mit gwallt hetten besessen".

Hier scheint sich Wild an die alten Magdalenaspiele zu erinnern, die meistens in die Passionsspiele eingeschoben waren. Nach der Auferstehung geht Christus in die Vorhölle; in demselben Augenblick springen die Teufel heraus und beklagen sich über die Gewalttat Christi. Ehe dieser wieder auf die Bühne zurückkehrt, verschwinden die Teufel schnell.

Eine wichtige Rolle hat Satan im „Stephanus"[2]) und im „Gefängnis": er kommt in beiden Stücken nicht wie ein schwarzer Mann[3]), jedem erkennbar, sondern „in einem Erbarn Kleyd", und weist die Schriftgelehrten auf den Schaden hin, den einmal

---

[1]) Vielleicht führten sie dabei einen Tanz auf. Cgm 3635 enthält eine Handschrift des „Adam" von H. Sachs. Bei der Teufelsszene zu Beginn des III. Aktes ist bemerkt (am Rand): „Allda mueß dem Deiffel der Dantz gemacht werden oder sy haben selbst pfeiffen".

[2]) Hier finden wir oft Satan als sprechende Person angegeben; das ist ein Irrtum des Setzers; es muß „Dathan" heißen, dies ist der Name eines Schriftgelehrten. Satan tritt nur in der einen Szene allein auf.

[3]) Vgl. S. 000.



Stephanus, dann Petrus und Johannes mit ihren Predigten anrichten. So wird er zum Anstifter des Unglücks, das über die Christen hereinbricht.

Außerdem treten im „Stephanus" die drei Teufel noch einmal zusammen auf. Am Anfange beklagen sie sich: Christus sei kaum tot, und schon richteten seine Jünger durch die vielen Bekehrungen großen Schaden an. Satan übernimmt es, den Stephanus zu beseitigen: „Ist doch nur ein Almusenknecht!" Er will zu den Schriftgelehrten gehen „Nach mittem tag vmb Vesperzeyt". Belial lobt ihn darum:

„O du bist ein listiger kund /
Du weist frey wann man kommen soll /
Wan die Leüt seind truncken vnd doll /
So greyffst du deine hendel an /"

Satan erzählt, daß er so auch Johannes den Täufer ums Leben gebracht habe.

Auch die beiden Dramen aus dem alten Testament geben zu besonderen Bemerkungen wenig Anlaß.

Nabot war schon vor Wild zweimal der Held eines Dramas gewesen. Joseph Murer (1556)[1]) legte das Hauptgewicht auf die breit ausgeführte Gerichtsverhandlung, Hans Sachs empfand die Geschichte — um die treffenden Worte Creizenachs zu gebrauchen — als einen Fall von schnöder Rechtsbeugung[2]).

Beide Absichten lagen Wild fern, er will nur den biblischen Stoff auf die Bühne bringen. Doch weist gerade diese Arbeit eine Menge gut beobachteter Züge bei den verschiedenen Personen auf. Den Stoff nahm er aus dem „dritt Buch regum klar / Am einvndzweintzigsten"; heute gewöhnlich als das 1. Buch der Könige zitiert.

König Ahab möchte ein Lusthaus haben, da ihm seine „Hoffstatt" zu eng ist; auch sein geräumiger Palast paßt ihm nicht ganz:

„Dann einer so da lebt in rhu /
Geht nach Essens geren spatzieren /
In das Mayenblü vmb refieren /

[1]) Baechtold, 354 f.
[2]) 1557; Werke X, 402 ff.



In mancherley Gewechss besunder /
In allerley gmähl thier vnd wunder /
Wurtzgärten vnd schönen Weinreben /"

Nabot kommt als Gärtner gekleidet in seinen Garten und will nachsehen, ob die Hunde des Königs wieder Schaden angerichtet haben.

„Wenn ich erst ein lucken zu zein /
So brechens durch ein ander ein /" ...
Auch thut mich sein hofgsind fast frette".

Alle Beschwerden hätten aber nichts geholfen. Wirklich findet er wieder einiges in Unordnung:

„Sieh da ligt im kott ein Reben /
Ich hab doch stetigs auffzuheben".

„Buckt sich thut sam bind er ein reben auff". Da naht der König; er spricht seinen Wunsch nach dem Garten nicht direkt aus, sondern sucht durch Umschweife seinem Ziele näher zu kommen:

„Du bist zu Morgens allewegen /
Sehr frü in der arbeit herauß /
Vnd ist doch weyt von deinem Hauß /
Es ist dir schier der müh zu vil".

Endlich schlägt er ihm vor, ihm diesen Weinberg zu verkaufen, er wolle „ein Kölgarten" daraus machen; so berichtet auch die Bibel. Im Verlaufe seines Dramas bringt Wild diesen Plan und den von ihm erfundenen, viel besseren immer durcheinander.

Über die Ablehnung seines Vorschlages ist der König sehr ärgerlich, aber er beherrscht sich und geht mit den Worten:

„Mein Nabot was du nit kanst than /
Des will ich nit bezwingen dich /
Nun biß fleissig mein Nabot ich /
Wünsch dir gelück von Gott dem Herren".

Nabot sieht jetzt, daß seinem Garten immer absichtlich Schaden zugefügt wurde; sonderbarer Weise weiß er auf einmal auch, der König wolle

„seiner schönen Frawen
Einen schönen Lustgarten bawen".

Er beschließt aber, nicht zu weichen und lieber den Tod zu erleiden als sein Erbe aufzugeben.



In der nächsten Szene greift die Königin ein; bekanntlich schreibt sie im Namen des Königs einen Brief an den Richter, mit dem Befehle Nabot zu töten. Ihre Freveltat ist bei Wild lange nicht so nachdrücklich betont wie bei Sachs.

Der Statthalter bekommt den von der Königin geschriebenen Brief auf der Bühne durch einen Boten zugestellt. „Der Statthalter list den Brieff laut / wie hernach steht wiewol diß mal vnuonnöten / dann er kompt hinden wider / sicht nur drein / gibt dem Boten antwort". Dieses feierliche Schreiben, das unterzeichnet ist „Datum Samaria / geben den dritten Julius / drey tausent sechshundert / vnser regierung im fünfftzehenden Jar. Ahab König zu Samaria. E. G. V. G. H.", verliest dann auch der Ratsherr, wenn sämtliche Mitglieder des Rates samt den zwei falschen Zeugen anwesend sind. Nabot verteidigt vor dem Gericht seine Weigerung, dem König den Weinberg abzutreten, und sagt offen, daß die Königin ihm nach dem Leben trachte, denn sie vor allem wolle den Weinberg,

„Ir boßheit darinn ausszurichten /
Der sie tag vnd nacht nach thut dichten.
Die vil Propheten tödten thut".

Die Ratsherren sehen die Ungerechtigkeit auch vollkommen ein; darum wollen sie Nabot überreden in den Vorschlag des Königs einzuwilligen, aber er bleibt auf seiner Weigerung bestehen. Er wird also zum Tode verurteilt und abgeführt.

Zu Beginn des zweiten Aktes melden die zwei falschen Zeugen der Königin, daß Nabot hingerichtet sei; dafür bekommt jeder 7 Kronen und hocherfreut teilt die Königin es ihrem Gemahl mit. Da tritt Elya mit einem Engel auf, der ihm den Auftrag Gottes überbringt, Ahab das Strafgericht zu verkünden. Sachs gestaltet diese Szene dadurch glücklicher, daß er keinen Engel auf die Bühne bringt, sondern die Stimme des Herrn direkt mit dem Propheten sprechen läßt. Ahab und seine Gemahlin bezeugen unterdessen ihre Zufriedenheit über ihren neuen Besitz: der König will wieder einen „Kölgarten" daraus machen lassen, die Königin hat aber einen neuen Plan, sie will ein „Balhauss",

„Das ich mit meinen Hof Jungkfrawen
Nach Essen mög der kurtz weyl spilen / "...

Da mag vns nyemandt schawen zu /
Vorhin hetten wir gar kein rhu
Vor dem Israeliten doch".

Der König unterbricht sie: „Da führt der Teuffel auch herzu / Elya den Propheten schon". Er naht und verkündet dem König und seinem Hause den Untergang, wieder genau nach der Bibel[1]). Der König bricht in laute Klagen aus und macht seiner Frau die heftigsten Vorwürfe, bis diese stillschweigend abgeht; dann bittet er zu Gott um Gnade. Wieder bekommt Elya durch den Engel den Auftrag, Ahab zu sagen, seiner Reue wegen werde das Unglück erst unter seinen Nachkommen hereinbrechen. Als der König jetzt auch noch um Schonung für diese bittet, entgegnet Elya:

„Darnach sie herrschen vnd regieren /
So wirt Gott auch handeln mit jn / "

Der Beschluß warnt vor dem Geiz, der nach dem Ausspruche des Apostels Paulus die Quelle alles Übels sei; darum solle sich jeder bemühen, nicht geizig zu sein. Dann schließt Wild mit den schönen Versen:

„Gott erhör vnser bitt vnd flehen /
Vnd geb starcken glauben darzu /
Durch den wir in die Ewig rhu /
Kommn / wo er mit frucht aufquilt /
Mit frucht / lehrt Sebastian Wildt".

Unwillkürlich denkt man bei diesen Dramen an ein anderes Prophetendrama des 16. Jahrhunderts: an den „Jeremias" von Thomas Naogeorg. Dieses Drama gehört nicht zu den größten Werken dieses genialen Dichters, aber Erich Schmidt und Johannes Bolte unterschätzen es sicherlich[2]).

Wie grandios sind die stürmisch bewegten Szenen, in denen der Prophet den spielenden und trinkenden Heiden mit machtvollen Worten das Gericht verkündet! Man fühlt: hinter diesem Drama steht eine imponierende Persönlichkeit. Ein Vergleichen und Ab-

[1]) Aus dieser Stelle kann man schließen, welche Ausgabe von Luthers Übersetzung Wild benützte. In XXI, 21 (jetzt wiedergegeben mit „was männlich ist") hieß es in den alten Ausgaben: „den der an die Wand pisset" in den Ausgaben Basel 1523 und Wittenberg 1524; „Den der ...pruntzet" Augsburg 1524. Sachs schreibt „bisset", Wild „bruntzet".

[2]) Lateinische Literaturdenkmäler III, S. VII. Berlin 1891.



wägen der Dramen, das sehr zu ungunsten von Sachs und Wild ausfallen würde, wäre ungerecht; dazu stammen die Verfasser aus viel zu verschiedenen Bildungskreisen.

Weniger lebendig als Wilds „Nabot" ist sein Drama vom „Guldin Kalb". Die Unterredungen mit Gott sind dramatisch sehr wenig wirkungsvoll; ebensowenig die Verkündigung der 10 Gebote, wenn dazu auch „ein rauch vnd donnerschlag gemacht" wird. Daß solche Szenen eine große theatralische Wirkung taten, wird wohl niemand bezweifeln. Die Handlung selbst ist äußerst einfach und folgt genau der Bibel: „Exodj vom 20. an biß ins 33. Capitel" gibt Wild selbst an. Während Moses bei Gott ist, machen sich die Juden das goldene Kalb. Moses kehrt zurück und zerstört es. Merkwürdigerweise hat Wild die Tafeln des Gesetzes bei Seite gelassen und damit auf die wirksame Szene verzichtet, in der Moses die Tafeln im Zorn zu Boden schleudert. Das jüdische Volk ist vertreten durch Datan, Cora und Abyram. Einmal versucht Wild sogar eine psychologische Entwicklung zu zeigen: in der Figur des „Aaran" (wie er immer sagt). Solange Moses auf dem Berge weilt, ist er der treue Aufseher der Juden. Wie sie ihn um einen neuen Gott bitten, versucht er ihnen diesen Plan auszureden und macht sie darauf aufmerksam, der neue Gott werde keinesfalls so viele Wunder tun wie der alte. Als sie ihn aber gar zu heftig bedrängen, gibt er ihnen nach. Sobald er allein ist, entschuldigt er sich deswegen vor den Zuschauern:

„Ich kann mich jr doch nit erwehren /
Sie wurden mich sonst gantz vmbringen".

Wie dann aber die Juden den großen Jubel erheben und den Tanz beginnen, geht er voll Verachtung ab: „Ich mag jn nicht mehr schawen an".

Auch bei diesem Drama sind das Wichtigste die Angaben über die Bühne und die Aufführung, die später behandelt werden sollen [1]).

Das Stück schließt damit, daß alle Buße tun und der Engel zu ihnen kommt, der sie auf Gottes Befehl weiter führen wird.

Der Beschluß bringt die Nutzanwendung: auch heute müsse man die Menschen ständig durch die Predigt ermahnen; dazu habe Christus Apostel und Lehrer [2]) eingesetzt; man müsse sich vor dem

[1]) Vgl. S. 153 f.

[2]) Vgl. S. 10.



Teufel hüten und immer den rechten Weg gehen, bis wir in unser verheißenes Vaterland kommen:

„Durch Christum seinen lieben Sun /
Den gaistlichen Mose der nun /
Gottes grimmigen zoren stillt /
Spricht und lehrt Sebastian Wildt".

So unterscheiden sich die biblischen Dramen Wilds gar nicht von den unzähligen Bearbeitungen des alten und neuen Testaments, die in jener Zeit entstanden und hauptsächlich von protestantischen Lehrern verfaßt wurden. Ihre geringe Bedeutung, auch für das Schaffen Wilds selbst, rechtfertigt wohl diese summarische Behandlung.

Halbgeistliche Dramen.

Viel eigenartiger und interessanter als die geistlichen sind zwei Dramen Wilds, welche wir vielleicht am besten „halbgeistlich“ nennen können. Er ist hier von der katholischen Legende noch weit mehr abhängig als in einzelnen Teilen des Weihnachtsspieles; dort waren die apokryphen Züge nur zur Ausschmückung verwendet, hier bilden sie den Stoff der Spiele. Ja, er geht sogar so weit, den „Belial“ eine „heylige geschrifft“ zu nennen. Wollte er etwa damit andeuten, daß die wichtigsten Bestandteile — die großen Reden — durchwegs aus Zitaten aus der Bibel bestehen?

Diese beiden halbgeistlichen Dramen sind:

„Ein schöne Tragedj / Gezogen auß der heyligen geschrifft / wie Belial ein recht / mit Christo anfecht / darumb das er jhm / sein Hellisch reich zerstört hat / begert das ers jm wider gantz mach / vnd allen schaden abthue.“ und

„Ein schöne Tragedj / Von dem Keiser Tydo / der lange zeyt ist kranck gelegen / vn letzlich nach dem Artzet Christi schicket gehn Jerusalem“.

Der „Belial“ gehört zu den im ausgehenden Mittelalter sehr beliebten Teufelsprozessen. Ihre Entstehung verdanken sie wohl — wie Rod. Stintzing bemerkt — der Tatsache, daß seit Papst Alexander III. (1159—1182) der Kanonisation unter anderen Formalitäten ein förmlicher Prozeß vorhergehen muß, in welchem der Teufel durch einen bestellten Anwalt (Advocatus Diaboli) als Partei auftritt. Dazu kam, daß schon zu den Zeiten der Scholastik das Dogma von der Erlösung der Menschheit durch Christi Tod juristisch aufgefaßt wurde. Die Ausgestaltung dieses Prozesses



im Buch vom Belial hatte aber einen rein didaktischen Zweck. Wenn es später auf den Index gesetzt wurde, geschah dies wahrscheinlich, weil man in dieser Form eine Herabwürdigung des Dogmas erblickte[1]).

Die bedeutendsten Bearbeitungen dieses Prozesses sind:

Im 14. Jahrhundert: Bartolus a Saxoferrato „Tractatus quaestionis ventilatae coram Domino nostro Jesu Christo"; besonders gedruckt als: „Processus Joco-serius", Hanau 1611.

Am Ende des 14. Jahrhunderts: Jacobus Palladinus de Teramo[2]) „Processus Luciferi contra Jesum Christum".

Wenn auch das Werk des 1417 verstorbenen Erzbischofes von Tarent das bekanntere und verbreitetere ist, so fehlt es doch auch dem Werke Bartolos nicht an deutschen Übersetzungen. Eine von Georg Alt besorgte erschien in Nürnberg 1493; dann nahm Ulrich Tengler diesen Prozeß auf in seinen „Layen Spiegel. Von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen vnd peinlichen regimenten". Dieser erschien mit je einem Vorwort von Sebastian Brant und Jakob Locher 1509 in Augsburg bei Hans Otmar[3]).

Die Tendenz dieses Prozesses ist ganz katholisch: er spielt sich vor Christus als Richter ab, der doch angeklagt ist; für das Menschengeschlecht tritt Maria ein. Nach der Bearbeitung Tenglers verfertigte Petrus Meckel „Ein schön Gespreche / darinnen der Sathan Anklager des gantzen Menschlichen geschlechts / Gott der Vatter Richter / Christus der Mitler vnd Vorsprech ist. Volgends wie der Sathan den Sünder zu verzweiflung begert zu bringen". 1571[4]). Er ändert aber den eben erwähnten Fehler: an Stelle Mariens ist Christus getreten, und das Richteramt hat Gott selbst übernommen.

Während vom Werke des Bartolo a Saxoferrato uns nur zwei deutsche Übersetzungen bekannt sind, gehört der Belial zu den am meisten gelesenen und darum auch zu den am meisten verlegten Büchern des 15. Jahrhunderts.

[1]) Vgl. Heinch. Reusch, Der Index der verbotenen Bücher, Bonn 1883 I, 292.

[2]) Vgl. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon VI², Spalte 1175/6, Freiburg i. B. 1889.

[3]) Nicht 1511, wie Radlkofer und Tittmann angegeben.

[4]) Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Goedeke und Tittmann. 2. Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert I, 255 ff.



Stintzing zählt 22 Ausgaben auf, von welchen 14 in Augsburg gedruckt sind, die alle folgenden oder einen ähnlichen Titel tragen:

„In disem buch ist beschriben das aller nützlichest recht / beschriben von dem hochgelerten vnd fürpüntlichen doctor Jacob von Theram. Vnd ist genant von ettlichen / das buch der tröstung aller sünder. Von etlichen wirt es genant Belial. Inhaltend / ob cristus rechtiglich die hell / vn die pösen geist zerbrochen / vnd beraubt hab".

Von den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ab scheint das Buch seine Beliebtheit verloren zu haben. Als Jakob Ayrer 1597 es neu herausgab — „Historischer Processus Juris In welchem sich Lucifer vber Jesum / darumb daß er jhme die Hellen zerstört / eingenommen / die gefangene darauß erlöst / vnnd hingegen jhnen Lucifern gefangen vnd gebunden habe / auff das aller hefftigest beklaget". — scheint es nicht mehr bekannt gewesen zu sein; denn er schrieb als Einleitung: „Es ist nun mehr bey hundert Jahren / oder länger / daß ein Geistlicher / so sich Jacob von Theren geschrieben vnd genant / ein Proceß nach Geistlichem Rechts Gebrauch / welchen er zu Teutsch Belial intituliert / zu Straßburg trucken vnd öffentlich aussgehen lassen". Der theologische Gesichtspunkt ist in dieser Bearbeitung ganz verschwunden. Ayrer gab das Buch heraus, daß „alles nit allein sehr lieblich / kurtzweilig vnd lüstig / sondern also / daß sich solchen Buchs auch die Aduocaten, procuratores, Notarij, Schreiber Rahts vnd Gerichtsherren / vnd andere mit guten Nutzen wol gebrauchen können." Hinter jedem Abschnitt „Volgt was bey diesen ... Capitel zu obseruirn / vnd in acht zunemmen".

Wild, zu dem wir nach dieser langen Abschweifung wieder zurückkehren wollen, benützt für sein Drama das alte Buch vom Belial als Quelle[1]).

In der Wahl dieses Stoffes — und dasselbe gilt auch für den „kranken Kaiser Titus" — folgt er der Neigung seiner Zeit, Prozesse möglichst ausführlich auf der Bühne dargestellt zu sehen[2]).

[1]) S. Bircks „Beel" hat damit nichts zu tun.

[2]) Ähnliche Szenen sahen wir schon im „Stephanus", in „der Jünger Gefängnis", nur stehen sie dort nicht im Mittelpunkte der Handlung. Dasselbe werden wir noch einmal bei den „Sieben weisen Meistern" antreffen.



Schon im Nürnberger Fastnachtsspiel des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist die Form eines komischen Prozesses sehr beliebt; besonders ausgebildet ist sie in den von Nürnberg beeinflußten Sterzinger Fastnachtsspielen, wo die Deflorationsprozesse und ähnliche Stoffe eine große Rolle spielen[1]. Das klassische Beispiel für diese Literatur ist des Berner Staatsmanns und Malers Nik. Manuel „Elsli Tragdenknaben“[2]. Aber auch im ernsten Drama zeigt sich diese Vorliebe für die Prozeßform: Die große Gerichtsverhandlung gegen die Susanne ist wohl ein Hauptgrund für die häufigen Bearbeitungen dieses Stoffes; auch der „Everyman“ gab zu einer Gerichtsszene Anlaß. Ferner kann in diese Reihe auch Joh. Agricolas beachtenswertes Drama „Johannes Huß“ (1537)[3] eingereiht werden.

Sebastian Wild kann sich bei der Bearbeitung eines solchen Prozesses gar nicht genug tun in der kunstvollen Verfertigung von Vorladungen, Beglaubigungsschreiben und Urteilen[4]; die an und für sich im Belial enthaltenen genügen ihm nicht. Alle sind fein säuberlich ausgestellt und unterzeichnet:

„Salomon König zu Jerusalem / von Gott geschaffter Richter. Datum Jerusalem / geben den 28 tag Martij.“ Oder noch schöner ist die Unterschrift: „Datum Nazareth geben den 29. tag Marcij. Jesus von Nazareth / König vnd Heyland der gantzen Wellt“.

Und noch einen Grund hatte Wild sich diesen katholischen Stoff zur Dramatisierung auszusuchen: er konnte seine große Bibelkenntnis zeigen. Der Prolog ermahnt die Zuhörer ruhig zu sein;

„So werd jr manchen schönen spruch /
  Hören / gezogen aus dem Buch.
Welches die Bibel ist genendt /
  Aus new vnd alltem Testament.
Darmit sich beyd partheyen wehren /

---

[1]) Wiener Neudrucke XI. 1886.

[2]) Herausgegeben von J. Bächtold als 2. Band der „Bibl. älterer deutscher Schriftwerke d. dtsch. Schweiz“. Frauenfeld 1888. Vgl. auch Kaiser, Actio de sponsu.

[3]) Welches Cochläus (unter dem Pseudonym „Joh. Vogelsang“) im „Heimlichen Gespräch“ (1539) scharf kritisiert.

[4]) Bedeutung für Wilds Persönlichkeit siehe S. 11.



Ein yeder thu die Schrifft fürkehren.
Die werdt jr yetzt an jn selbst hören".

Wild bringt darum auch die Reden der Zeugen ganz ausführlich, die im Belial selbst nur angedeutet sind. Im übrigen folgt er auch hier seiner Vorlage ganz genau.

Der Teufel bittet Gott um einen gerechten Richter, der ihn schützen soll gegen die Übergriffe Jesu, welcher die Hölle nach seinem Tode zerstörte, die Seelen befreite und Luzifer band. Da Nazareth zu Jerusalem gehört, will Gott das Gericht dahin verlegen und bestellt Salomon zum Richter. Jesus selbst ist am Erscheinen verhindert, so schickt er Moses zum Gericht. Dieser läßt sich noch „gewalts Brieff vnd vrkundt" geben und nimmt Daniel als Begleiter mit.

Moses will sich nicht auf eine Verhandlung einlassen, da Belial im Banne sei; auch dürfe man Christus nicht am Ostertage, seinem höchsten Festtage, vor Gericht laden. Aber Belial entgegnet: an eben diesem Festtage habe Christus die Hölle zerstört, „so er seins Fests selbst nit nam war". Auch stellt er Moses gleich als „verleümbten man" hin, der einen Ägypter erschlagen habe und vor Pharao habe fliehen müssen. Doch setzt er verbindlich hinzu:

„Ich will des Rechts lieber mit dir /
Außtragen / das gelaub du mir.
Als sonst mit keinem in der Wellt".

Belial fordert nun: Jesus solle der Hölle seinen Raub wiedergeben und den Schaden ersetzen, den er den Teufeln durch die Vernichtung ihrer Wohnung zugefügt; dann soll er auch den Luzifer „entladen von seinen Banden".

Moses bestreitet, daß die Hölle samt ihren Bewohnern dem Teufel gehöre, sie sei Gottes Eigentum. Dafür bringt er eine ungeheure Menge von Belegen aus der Bibel und einige Zeugen: Abraham, Isaak, Jakob, David, Johannes den Täufer, Aristoteles, Virgil, Ippocras. Der Einspruch Belials gegen diese Zeugen wird zurückgewiesen:

„Es gehört nit das weiß du wol /
Das man die zeugen treyben ab /
Biß man jr zeugnuß gehört hab".

Also dürfen sie ihre Meinung über Jesus als den Herren der Welt aussprechen; sie stehen natürlich alle auf Seiten Christi. Bei



den biblischen Personen war das ja leicht; Wild brauchte sie nur in Zitaten aus der heiligen Schrift reden lassen; die Heiden mußten ihm dagegen Schwierigkeiten machen. Den Aristoteles läßt er sagen:

„In vnsren Gschichten vnd buchstaben.
Haben wir nit vil von Jem /
Gelesen vnd gewist darzu.
Doch meiner eynen vernunfft nach /
Hat mich selbert offt gedeücht ach.
Es werd ein aufferstehung sein".

Virgil und Hippocras bestätigen nur ganz kurz diese Aussage[1]).

Belial erbittet sich nach den Zeugenaussagen „ein abschrifft Deß Rechten / was ... sich biß her hat zugetroffen", um seine Freunde in der Hölle um Rat für die Fortsetzung des Prozesses zu bitten. Die Verhandlung wird daher auf den nächsten Morgen vertagt.

In der Hölle bespricht sich Belial mit den anderen Teufeln und Satan schlägt vor,

„Wie wann wir vmb die eygenschafft /
Den Jesu ansprechen allein".

Was sich Wild darunter vorstellt, ist nicht einzusehen. Schon der „Belial" ist an dieser Stelle sehr unklar. Wild hat das wohl selbst nicht verstanden. Moses sträubt sich gegen diesen Antrag, weil dadurch die Verhandlungen in die Länge gezogen würden. Jetzt greift Belial die Zeugen scharf an: sie seien miteinander zu sehr befreundet, und außerdem weiß er noch über jeden etwas Ungünstiges zu sagen.

„Abraham ist doch ein Hurer /
Hat sein dienstmagt bschlaffen".

Isaak habe sein Weib verleumdet; auch Virgil ist ihm nicht recht:

„Der sich an einem Thuren ließ.
In einem Korb auffziehen gar /
Eins yeden finger zeiger war"[2]).

---

[1]) Wäre Wild ein humanistisch gebildeter Mann gewesen, hätte er hier zweifelsohne die Eklogen mit ihrer angeblichen Prophezeiung Christi zitiert.

[2]) Comparetti S. II, 105; deutsche Übersetzung S. 277.



Die letzte Zeile ist ohne den entsprechenden Text des Belial kaum zu verstehen; hier heißt es: „vnd was also vingert zeugt aller derer die da fürgiengent“. Aristoteles habe die Schatzkammer Platos erbrochen

„vnd stahl jm sein kunst /
Sprach er hets selbst erfunden sunst“[1]).

Nach langen Streitereien über den Sündenfall und das Recht des Teufels auf die sündigen Menschen will Salomon das Urteil fällen. Belial kündet gleich an:

„Wo mir die vrtheyl nit gefallen.
So wurd ich weyter Apelliren /
Für die Göttlich Maystat bostiren.
Drumb Herr Richter bedenckt euch wol“.

Salomon kommt mit seinem Marschalk und dem Kanzler zu dem Urteil, daß Moses den Teufel überwunden habe. Vor der Verkündigung werden die Parteien hereingelassen, und Belial versucht schnell, Salomon zu bestechen, indem er ihm ein Königreich für ein günstiges Urteil verspricht; Salomon entgegent wütend:

„Ey du schalck mainst ich werd dz recht /
Biegen von deiner schanckung wegen /“

Diesen Zug hat Wild anscheinend selbständig hinzugefügt.

Mit dem Urteil selbst ist der Teufel höchst unzufrieden. Er geht wieder zu Gott und beschwert sich:

„. . . . . der groß König Salomon /
Hat die Freündschafft mehr gsehen an.
Dann das Recht“.

Nun bestimmt Gott Joseph von Ägypten zum Richter. Vor diesem bestreitet Belial die Berechtigung des Opfertodes Christi.

„Wie wer ein Dieb oder jender /
Ein vbelthäter gebessert.
Wann man ein andren für jn hieng /
Der nit verschuld hett dise ding“.

Moses erzählt, wie Gerechtigkeit und Wahrheit mit der Barmherzigkeit und dem Frieden stritten; Gottes Sohn habe das Urteil gefällt: die Lösung könne nur herbeigeführt werden durch einen

[1]) In der Ausgabe der hiesigen Univ.-Bibl. (o. O. u. J.) heißt es die Schatzkammer „Salomonis“; dies war also Wilds Quelle nicht, denn er hätte nicht die Kenntnis gehabt, diesen Fehler zu verbessern.



guten barmherzigen Tod. Damit seien beide Teile zufrieden gewesen; der Tod sei schrecklich für den Sünder, nicht aber für den Frommen. Hier übergeht Wild die Hauptsache, ohne die das ganze Argument nicht zu verstehen ist. Im Belial heißt es: „dauon gab sich ain mensch von leb vnd barmhertzigkeit wegen in den Tod / der on sünd war / das war ain guter vnd barmhertziger tod / vn der tod mocht denselben vnschuldigen menschen in die leng nicht behalten / dauon müsst der tod zerstreut werden vnd überwunden". Beide Teile waren damit zufrieden, aber sie konnten keinen Unschuldigen finden, deshalb mußte sich Gottes Sohn opfern. Diese Auslassung ist so schlimm, daß man Bedenken tragen muß, Wild dafür verantwortlich zu machen. Es scheint mir hier eher ein Versehen des Setzers vorzuliegen.

Wie diese Verhandlung zum Schlusse gekommen ist, sieht Belial wieder seinen Prozeß verloren. Er will noch einen letzten Ausweg versuchen: man solle die Sache einigen frommen, von den Parteien selbst ausgesuchten Männern übergeben, diese sollen das Urteil fällen. Es gelingt ihm, David für diesen Plan zu gewinnen, der seinerseits wieder Moses dazu überredet. Die Parteien stellen jetzt ihre Vertrauensmänner:

Moses den Jesaias und Aristoteles, Belial den Jeremias und den Kaiser Octavian; damit ist Augustus gemeint, denn im Belial wird erzählt, daß unter seiner Regierung Christus geboren sei. Nach langen Verhandlungen kommen die Vertrauensmänner zu einem Ergebnis: Die Sünder dürfen nicht dem Teufel gehören, Luzifer muß gebunden bleiben, die Teufel aber sollen freigelassen werden,

„Das sie die Menschen reytzen mögen /
Doch sie sonst keinen gwallt anlegen.
Dann was sie mit raitzen gewinnen /
Dises mag man zulassen jnnen".

Nur Jeremias hat eine Erinnerung gegen diesen Schiedsspruch: Satan dürfe nicht ewig gebunden bleiben,

„Dann es steht geschriben das er /
Den unseligen Menschen wer.
Besitzen vnd im Lufft[1]) beweyssen /
Die heilig Christlich Kirch zerreissen.

[1]) Druckfehler für „Lust"?



Die grossen Häupter an sich ziehen /
Vor dem sich die Heyligen schmiehen.
Müssen / weyl er dises Thier reyt[2])".

Deshalb werden dem Satan 40 Monate Freiheit vor dem jüngsten Tag zugebilligt.

Joseph ruft nun die Parteien, die während der ganzen Verhandlungen nicht zugegen waren, herein. Wenn dabei Wild vorschreibt, mit den Parteien trete „Yedermann" ein, meint er damit nicht eine typische Vertretung des Menschengeschlechts, wie sie neuerdings durch Hofmannsthals Nachdichtung in weiten Kreisen bekannt wurde. Eine solche Beeinflussung durch die Moralitäten scheint mir für Wild nicht glaubhaft, es finden sich nirgends Spuren davon. Er meint an dieser Stelle sicher nur sämtliche verfügbaren Personen.

Zuerst müssen die Parteien „globen an Stab", nicht weiter zu appellieren. Dann wird das Urteil verlesen, wie es schon vorher festgesetzt war. Belial ist keineswegs niedergeschlagen: er hat ja alle Aussicht, bald wieder Leute in seine Hölle zu bekommen.

„Wer gut ist den will ich verkeren /
Die Welt volget mir ohn das geren".

So wird er bald

„bsitzen alle Wellt /
Mit neydt / geytz / hochfart / stoltz / vnnd Gellt.
Das sie jres Jesu vergessen /
Vor Reichthum / volsauffen vn fressen".

Vor diesen angekündigten Anschlägen des Satans warnt der „kurze und tröstliche Beschluß". Er weist aber auch darauf hin, daß Christus ebenfalls seine Boten ausgesandt habe; das seien ungleiche Herren und ungleiche Belohnungen:

„Der ein will Schweffel vnd Bäch geben /
Vnd der ander das Ewig leben".

Belial, der wie ein „prülleter Löw" umgehe, habe gegenwärtig „Dem Jesu vil Leit abbetrogen".

„Lasst vns Gott bitten vmb genadt /
Das er vns bewar frü vnd spat.

---

[1]) Offenbarung Johannis, Kapitel 19.

Vor des Teüffels listen allsamen /
Durch sein heyligen guten Namen /
Wer das begert sprech mit mir Amen".

Jetzt ist noch der Anfang des Dramas zu betrachten, der von der Vorlage abweicht.

Luzifer kommt triumphierend und berichtet, daß er den Tod Jesu bewirkt habe; jetzt sei er allein Herr der Welt, und infolgedessen werde die Hölle zu klein und müsse erweitert werden. Aschareth und Belial werden abgeschickt:

„.... bringet mir.
Die allerbesten Bawleüt her /
Die vns die Hell machen weyter.
So wöllen wir vmb Haffner schawen /
Die vnns gut Eyssne öffen bawen.
Das wir den Gästen das Bad hitzen /
Das sie mögen baden vnd schwitzen /
Damit vns kein kachel außbrech /
Vnd in der Hell kein schad geschech".

Aschareth will deshalb so lange in der Welt herumreisen, bis sie

„......... den Künstler groß /
Finden / welcher den Ochssen goß /
Von Glockspeyß mit nam.

Satan erwidert auf diesen Vorschlag:

„Zicht hin / den Meister lobesam /
Werd jr finden in Griechenland.
Zu Athen bringet jn zu land.
Er soll auch selbst sein kunst beweren /
Er kan es wol vnd thut er geren.
Hat den Ochßen auch selbst probiert".

Das Motiv, daß die Hölle vergrößert werden muß, weil sie die große Zahl der Verdammten nicht mehr fassen kann, fand ich nur noch bei Hans Sachs in seiner Erzählung „von dem teuffel, dem die hell will zu eng werden" vom 21. Februar 1540[1]).

Wie Hans Sachs „Fast vmb den ersten hannen-krat" spazieren geht, begegnet ihm der Teufel und fragt ihn nach den besten Handwerksleuten Nürnbergs, weil er die Hölle erweitern lassen müsse. Ironisch meint der Dichter, die Welt sei besser geworden, und sucht

[1]) Werke III, 586.



dies zu beweisen; der Teufel fordert ihn auf, ihm 10 Gerechte zu zeigen. Aber nach Verlauf von 10 Jahren hat der Dichter noch keinen einzigen gefunden.

Dieses Motiv steht wohl in losem Zusammenhang mit den alten Spielen, z. B. dem Redentiner Osterspiel: Christus hat die Hölle zerstört und ihre Bewohner mit sich genommen; die Teufel holen sich darum neue Sünder und führen diese revueartig vor.

Daß Wild die Erzählung des Sachs so geschickt in sein Drama hineinarbeitete, möchte ich ihm nicht zutrauen; wahrscheinlich gehen beide Dichter auf eine gemeinsame — mir unbekannte — Quelle zurück. In dieser wird vielleicht auch Perillus erwähnt.

In der antiken Literatur spielt die Geschichte vom Perillus eine große Rolle; dieser hatte für den Tyrannen Phalaris von Agrigent einen ehernen Stier mit hohlem Leibe verfertigt, in welchem Verbrecher verbrannt werden sollten. Zur Probe ließ der Tyrann den Künstler selbst verbrennen.

Von den zahlreichen Schriftstellern des Altertums, bei denen sich diese Erzählung findet[1]), werden im Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit nur Orosius und Ovid zitiert; dieser berichtet die Geschichte in seiner „ars amandi" (I, 635), jener in seinen „Historiarum libri VII adversus Paganos" I, 20.

Dann finden wir sie in das am meisten verbreitete Fabelbuch aufgenommen, in die „Gesta Romanorum"[2]), ebenso in das Schachbuch des Jacobo de Cessolis; von ihm übernahmen sie seine Übersetzer und Bearbeiter: Konrad von Ammenhausen, Heinrich von Beringen, der Pfarrer zu dem Hechte und Meister Stephan.

Im ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert steht diese Erzählung in vielen Chroniken und Historiensammlungen[3]), so in Paulis „Schimpf und Ernst" 1522[4]), in Egenolfs „Chronik von an- und abgang aller Welt wesenn" 1533[5]), in Schumanns „Nacht-

[1]) Siehe Oesterleys treffliche Zusammenstellung in seiner Ausgabe von Paulis „Schimpf und Ernst" Seite 486.

[2]) Oesterleys Ausgabe S. 346.

[3]) Ich führe nur solche Ausgaben an, die mir selbst zur Hand waren und die vor dem Jahre 1566 erschienen.

[4]) Nr. 116, Oesterleys Ausgabe S. 87. Hier heißen die Namen „Falerius" und „Pillus".

[5]) S. XXXVIIIb.

büchlein" 1538[1]), im „Schertz mit der Wahrheit" 1550[2]), in G. Lauterbecks „Regentenbuch" 1557[3]), in Caspar Goltwurms „Wunderwerk vnd Wunderzeichen Buch" 1557[4]) und in Hans W. Kirchhoffs; „Wendunmuth" 1563[5]).

Von diesen Quellen scheint Wild keine benützt zu haben; vielmehr scheint seine Vorlage ein Meistergesang von Hans Sachs aus dem Jahre 1535 gewesen zu sein. Wie Carl Drescher[6]) überzeugend nachgewiesen hat, geht Sachs auf zwei der berühmtesten Chroniken seiner Zeit zurück: Die erste Hälfte des Meistergesangs ist gearbeitet nach Sebastian Francks „Chronica, Zeytbuch vnd geschychtbibel von anbegyn biß inn diß gegenwertig MDXXXI jar",

---

[1]) Nr. 18, Boltes Ausgabe S. 57.

[2]) „Vonn gutten Gesprächen / In Schimpff vnd Ernst Reden / Vil Höfflicher / weiser Sprüch / lieblicher Historien / vnd Lehren. Zu Vnnderweisung vnd Ermannung / in allem tuhn vnd Leben / der Menschen / Auch ehrlichen Kurtzweilen / Schertz vnd Freüdenzeiten / zu erfrewung des gemüts / zusamen bracht. Yetzund New / vnnd vormals dermassen nie außgangen". f. LXVII. Das Bild dazu stammt aus dem Werk „Das Glückbuch / Beydes deß Gutten vn Bösen / darin leere vnd trost / weß sich meniglich hierin halten soll / Durch Franciscum Petrarcham vor im latein beschriben / vnd yetz grüntlich verteütscht / mit schönen Figuren / Concordantzen / Register / durchaus gezieret / der gestalt vor nie gesehen". Frankfurt und Augsburg bei H. Steyner. Darauf hat schon Bolte hingewiesen: anscheinend ist ihm aber entgangen, daß das „Glückbuch" noch eine deutlichere Illustration zu unserer Geschichte enthält auf S. LXIII; an beiden Stellen ist von Perillus keine Rede.

[3]) „Regentenbuch Aus vielen trefflichen alten vn newen Historien / mit sonderm fleis zusammengezogen. Allen Regenten vnd Oberkeiten / zu anrichtung vnd besserung / Erbarer vnd guter Pollicey / Christlich vnd nötig zu wissen. Itzo von newen geschrieben vnd in Druck gegeben / Durch Georgium Lauterbecken". 1556. f LVb.

[4]) Gedruckt in Frankfurt „durch Dauidem Zephelium, Zum eysern Huth". f da.

[5]) III, 203; Oesterleys Ausgabe II, 474. Auch der junge Schiller erwähnt Perillus zweimal: in den „Räubern" (IV, 5) und im Gedicht „Rousseau" (V. 58 der 1. Fassung). Daß ihn auch Seume in seinem „Spaziergang nach Syrakus" erwähnt, sei nur bemerkt, um Oesterleys Angabe korrigieren zu können; die Stelle steht nicht auf S. 279, sondern S. 200.

[6]) In dessen „Studien zu H. Sachs. N. Folge" S. XLI dieser Meistergesang abgedruckt ist.



Straßburg 1531[1]), der letzte Vers nach Hartmann Schedels berühmtem „Register Des buchs der Chroniken vnd geschichten mit figuren vnd puldnissen von anbegin der welt bis auf dise vnsere Zeit“, „durch Georgium alten deßmals losungschreiber zu Nürnberg auß deselben latein zu zeiten von maynung zu maynung, vnnd beyweylen (nit on vrsach) außzugs weise in diß teutsch gebracht, vnnd darnach durch den erbern vnnd achtpern Anthonien koberger daselbst zu Nürnberg gedruckt[2])“.

Mit Hans Sachs hat Wild Sachsens zwei sprachliche Wendungen gemeinsam, die sich sonst in keiner Quelle finden. Sachs erzählt: Perillus ließ gießen „Ein ochsen wundersome Von glokken speis“ und Phalaris befiehlt ihm „Dein werck dw mir selber probiren must“. Die merkwürdige Umschreibung des Erzes dürfte genügen[3]), die Abhängigkeit Wilds von Sachs nachzuweisen. Wenn auch das Gedicht erst 1891 gedruckt wurde, so kann Wild eine Abschrift davon gekannt haben; das ist bei den regen Beziehungen der Meistersinger der einzelnen Städte untereinander sehr wohl denkbar.

So ist anscheinend die Geschichte vom Perillus von Wild selbständig zu dem Motiv von der Vergrößerung der Hölle hinzugefügt worden. Man muß anerkennen, daß er dabei ganz geschickt zu Werke ging. Sonst finden sich im Belial keine Abweichungen von der Quelle mehr.

Schwieriger ist der Quellennachweis für das Drama vom „kranken Kaiser Titus“. Dieses geht auf die alte Legende vom Schweißtuch der Veronika zurück: ein römischer Kaiser — entweder Tiberius oder Vespasian, seltener Nero — findet bei keinem Arzt Heilung seiner schweren Krankheit. Da erfährt er von den Wundern Christi und schickt eine Gesandtschaft nach Jerusalem, um ihn holen zu lassen; aber kurz vorher ist Christus hingerichtet worden. Pilatus wird dafür gefangen genommen. Die Boten des Kaisers erfahren aber durch Longinus von Veronika und ihrem Schweißtuch. Sie nehmen die Frau samt ihrer kostbaren Reliquie mit nach Rom, und der Kaiser wird durch das Tuch geheilt.

---

[1]) f 24; Drescher, der anscheinend die gleiche Ausgabe benützt, gibt f 28a an.

[2]) f 56b.

[3]) Diese benützt Wild noch einmal; vgl. S. 142.



Dieser Legendenkreis wird dann noch verbunden mit den Sagen vom Pilatus und vom hl. Rock in Trier[1]). Der römische Kaiser sitzt zu Gericht über Pilatus, aber er gewinnt ihn sofort lieb, da er den Rock Christi trägt; diesen hat ihm der Soldat, der den Rock im Würfelspiel gewann, geschenkt oder verkauft[2]). Erst wenn Pilatus den Rock ausgezogen hat, kann er verurteilt werden.

Diese Erzählung von der Veronika erscheint dann in den verschiedenen Passionalen[3]) und in den Pilatusgedichten[4]). So kam sie auch in die populären Zusammenstellungen der „Kindheit Jesu", und dadurch wird wohl Wild auf den Stoff aufmerksam geworden sein; direkt benützt kann er diese Quelle nicht haben, denn sie bringt noch ganz die alten Fassungen: Ein gewisser Adrianus erzählt dem Kaiser von den Wundertaten Christi, zugleich auch von seinem Tod und seiner Auferstehung. Der Kaiser glaubt an Jesus und so wird er gesund. Gleich darauf erkrankt auch sein Sohn Tiberius. Er erfährt auch, daß Christus gestorben und wieder auferstanden ist. Zur Untersuchung dieses Justizmordes schickt er Volusianus ab. In Jerusalem kommt es zu einem großen Verhör; zugleich finden dort aber die Boten des Kaisers Veronika mit ihrem Schweißtuch; dieses wird nach Rom gebracht und dadurch auch Tiberius geheilt.

Wild übergeht die heilige Veronika vollständig; statt dessen überbringt eine in Jerusalem gefangen genommene Jungfrau dem Kaiser Titus[5]) die Nachricht von den Wundern Jesu. Der Kaiser schickt sofort seine Gesandten nach Palästina, den Wundermann zu holen. Erst dort erfahren sie von seinem Tod.

Die Botschaft durch die Jungfrau findet sich in keiner der größeren Darstellungen der Legende[6]); nur in einem Gedichte,

---

[1]) Vgl. W. Creizenach „Legenden und Sagen vom Pilatus" Paul-Braunes Beiträge I, 89 ff. Die wichtigste Aufzählung der Pilatusliteratur bringt A. Schönbach (A f d A II, 166 f).

[2]) Vgl. Donaueschinger Passionsspiel in Mones Schausp. II, 320.

[3]) Z. B. in dem von Hahn, Frankfurt 1845, herausgegebenen.

[4]) Vgl. Mones Anzeiger für die deutsche Vorzeit, IV, 1835.

[5]) Wild wählte diesen Namen vielleicht nur, weil er sich besser in den Vers hineinbringen ließ.

[6]) Daraufhin wurden auch die Handschriften Clm 15329, 19544, 13431 und Cgm. 640, 299 durchgesehen; ebenso die Passion des Joh. Rothe. Creizenach weiß darüber auch nichts zu berichten. Radlkofers



auf das W. Grimm in seiner Abhandlung über „Die Sagen vom Ursprunge der Christusbilder“ hinwies[1]):

„Ein Lied von der Fronika wie sie von Hyerusalem gen Rom ist kumen. In dem brieff don des Regenbogens[2])“. Da die letzte Zeile beginnt „Ich Regenbog ich man dich du vil zartter got“, wurde dieses Gedicht von Grimm und Goedeke Regenbogen selbst zugeschrieben. Schon der späte Druck macht eine solche Annahme unwahrscheinlich; jedenfalls hat der unbekannte Verfasser seinem Liede dadurch mehr Nachdruck verleihen wollen, daß er den berühmten alten Meister für den Dichter ausgibt[3]).

In diesem Liede wird erzählt: Als Kaiser Tiberius („genant nach der Tyber die da fleust bey Rom durch welenlandt“) krank war, wurde in Jerusalem ein Mädchen gekauft und nach Rom geführt und dort gefragt, wie es in der Heidenschaft und bei den Juden stünde. Sie erzählt von dem neuen Glauben und seinem Stifter: „Er ist gar lang, wol spricht seyn mund / auch kan er gut geperden“. Sie erzählt auch einige Wunder, aber nicht zu ausführlich. Der Kaiser schickt daraufhin Filosian nach Judäa. Nach einem glänzenden Empfang durch Pilatus erfährt er, daß Christus tot sei. „Vnd des erschrack der edel furst Filosian / er stund vnd sach Pylatum also veintlich an“. Pilatus schiebt in dem folgenden Verhör alle Schuld auf die Juden. Aber Kaiphas und Annas zeugen gegen ihn, ebenso „Symeon ein burger“ und Lazarus; Joseph von Arimathia und Nikodemus erzählen von der Auferstehung und Lucas und Cleophas bestätigen ihre Worte. Filosian ist sehr betrübt über die weite vergebliche Reise, die seinem Kaiser doch keine Hilfe gebracht hätte. Da verweist ihn Longinus auf ein Weib, das ein Tuch mit dem Bilde Christi habe. Nun geht alles wie in der alten Geschichte: Veronika geht

---

Annahme, die Gedichte des „Wilden Mannes“, also des Wernher vom Niederrhein (herausgeg. von W. Grimm, Göttingen 1839) aus dem letzten Viertel des XII. Jahrhunderts, seien für Wild die Quelle gewesen, ist ohne weiteres von der Hand zu weisen.

[1]) Abhandlungen der Berliner Akademie 1842 S. 121 ff. Vgl. auch den Artikel „Christusbilder“ in Herzogs Realenzyklopädie IV 3, 63 ff (Nik. Müller).

[2]) Vergl. Goedeke Grundriß I², S. 255, 2, 3. — Zum Teil gedruckt bei Wackernagel „Deutsches Kirchenlied“ II, 266 ff.

[3]) Vgl. Roethe, ADB XVII, 547 ff.



mit nach Rom, dem Kaiser wird das Tuch auf das Antlitz gelegt und so wird er geheilt; darnach bekehrt er sich. Die noch folgende Geschichte der Krankheit Vespasians ist eine bloße Wiederholung. Dieser zieht dann gegen die Juden. Nach der Zerstörung Jerusalems verkauft er die Gefangenen; „er gab ir auch vmb eyn pfennyng der schnöden Juden dreyssig“[1]). Das Schweißtuch selbst ist jetzt noch in Rom und „kein heyltum findet ma nindert zware / dz im do sey geleiche“. Dieses Gedicht muß Wild gekannt haben; nur ist sein Drama viel protestantischer.

Im ersten Akt klagen die Hofleute über die Krankheit des Kaisers, den weder „Alle Philosophey, Artzet vnd Doctores“ noch „schwartzkünstler“ heilen könnten. „Wie hefftig er sie all an schreyt“. Der Hofmeister hat schon allen Mut verloren:

„Er ist nicht der erst noch der letzt /
Dem die Götter hand zugesetzt.
Wir künden es ye wenden nicht“.

Dem pflichtet der Sekretär bei:

„Es ist war wir seind all verpflicht
Des Todes gwallt hie in geferdt /
Vnser sach ist doch nichts auff Erdt“.

Der Hauptmann Gajus bringt die gefangene Jungfrau. Wie sie der Hofmeister nach dem „gschrey“ in Judea fragt, erzählt sie von dem neuen Glauben und von den Wundern an Lazarus und an dem Weib, welches am Blutflusse litt. Dem Hauptmann Gajus selbst berichtete ein Hauptmann des Herodes, daß ein Wundermann seinen Knecht gesund gemacht habe, aber weiß doch nicht, was das für ein Meister war;

„Dann wir sassen dort by dem wein.
Vnser ein Tisch vol der Hauptleüt /
Sagten von Sturmmen vnd von streyt.
Wie Land und Leüt wer zu gewinen /
Thet dem Meister nit vil nachsinnen“.

Die Jungfrau berichtet, er sei ungefähr 32 Jahre alt und gibt dem Heiland eine Schilderung seines Äußeren, die sehr stark an die Regenbogens erinnert:

---

[1]) Diesen Zug benützt Wild in seiner „Zerstörung von Jerusalem“; er findet sich nicht bei Josephus.



„Er ist gar ein sänfftmütig Mann.
Zymblicher größ / vnd in allem /
Sein red freündtlich vnd angenem.
Gerades leybs / hüpscher person /
Ein lieblich wolgefarbter Mann".

Der Hofmeister und der Sekretär erinnern an das Wunder vom Tempel des Friedens und vom Ölbaum[1]). Die Jungfrau erzählt in aller Länge von der Verkündigung des Engels, von der Geburt Christi und begründet ihr Wissen mit der Behauptung:

„Dann etlich meiner freündt seind bey.
Seiner geburt gewesen schon".

Der zweite Akt besteht aus einer einzigen Szene, in der sich die drei Doktoren und ein „Balbirer" darüber beklagen, daß sie keine Arznei gegen die Krankheit des Kaisers wissen.

Im dritten Akt kommen „Philosophus, Marschalck, Gajus", die von dem kranken Kaiser zu dem Wundermann geschickt worden sind.

Daß Wild den kranken Kaiser nicht auftreten läßt, ist ein glücklicher Gedanke; die Darstellung seiner Schüler wäre jedenfalls dieser schwierigen Aufgabe nicht gewachsen gewesen. Der „Philosoph" ist natürlich der „Filosian" Regenbogens; dieses Wort war eben Wild bekannter. Da in keiner anderen Quelle der Bote des Kaisers diesen Namen trägt, ist die Verwandtschaft der beiden Werke erwiesen, natürlich aber nicht ihr Abhängigkeitsverhältnis. Dafür kann unter Umständen von Wichtigkeit sein, daß Hartm. Schedels Chronik auch den Namen „Volusianus" hat; aber seine kurze Erzählung war keine Vorlage für Wild.

Die Abgesandten entwerfen nun ihren Reiseplan:

„Wir uöllen auff dem Meere tieff.
Neben Griechenland schiffen für /
Durch Sicilya hie / vnd schier.
Durch Sirya vnd Asia /
Den nechsten weg auff Damaßca.
So mögen wir raisen nach dem /
Vber land gehn Jerusalem".

Auf dem Schiffe ist Speis und „prophand" schon verpackt,

[1]) Vgl. S. 48.



ebenso Gold, Silber und Edelsteine und ein Purpurkleid für den Meister. Aber jetzt ist es Zeit zur Abreise:

„Alle Schiff seind euch schon bereyt.
Darob stecken schon auffgespannen /
Des Keysers wappen vnd Sygfannen".

Die Jungfrau glaubt sicher an einen guten Ausgang des Unternehmens. Der Heiland sei zu gut, um irgend etwas abzuschlagen. Augenblicklich ist Wild auch wieder mit einem Bibelspruch bei der Hand: die Jungfrau sagt:

„Er heißt oft selbert zu jm die.
Mit schmertzen seind beladen / kummen /
Er will sie erquicken in summen".

Auf die Meldung des Hauptmanns „Die Segelbaum seind auffgericht" gehen alle ab, da die Zurückbleibenden ihnen noch ein Stück Weges das Geleite geben wollen.

Der vierte Akt enthält die große Gerichtsverhandlung; diese gehört mit einigen Teilen des „Asinus vulgi" zu den lebendigsten Szenen in Wilds Dramen[1]). Angenehm empfindet man auch, daß dieser Prozeß bedeutend kürzer ist als der im „Belial".

Pilatus, Kaiphas und Annas sind in großer Bestürzung wegen der Gerüchte über die Auferstehung Jesu; Pilatus möchte ihnen nicht viel Glauben beimessen:

„Man wirt jn auch nit alles glauben /
Seid lose fischer die vil blerren /
Hetten gut sach bey jrem Herren.
Zochen im Landt herauff vnd nider /
Yetzt müssen sie arbeyten wider.
Das thut sie also hart verdriessen".

Während sie noch beraten, kommt ein Brief von dem Marschalk des Kaisers, der die Ankunft der Gesandten meldet; in diesem sind Annas und Kaiphas als „Bischoff" angesprochen. Dieser Brief ist natürlich wieder in Prosa und trägt die Unterschrift: „Datum Damaßca. Cito / cito / cito / Jerusalem". Merkwürdig ist nur, daß die Antwort, die Pilatus diktiert, auch in Prosa abgefaßt ist.

[1]) Vgl. S. 137.



Pilatus hat ein schlechtes Gewissen:

„Nun wölt ich schier wetten wir weren,
Vor Keyserlich Maystat verklagt /
Des Jesu halben schon versagt.
Das wir jn haben richten lahn...
Wann jm von seiner Kunst wirt gsagt /
Vnd ist sorglich er habs erfragt.
Dann die Römer haben die Leüt /
In grossen Ehren alle zeyt.
Die in aller Kunst sein probirt /
Wie dieser Jesus obberiert“,

Überhaupt: „Ich wolt ich wer nye am Gericht.
Gesessen vber den Jesu /
Ich hab doch seyt nye ghabt kein rhu“.

Jetzt nahen die Gesandten des Kaisers, „Der Trummeter blesst auff“, und es erfolgt eine feierliche Begrüßung. Der Marschalk verkündet gleich den Zweck des Besuches. Auf die Kunde vom Tode Jesu sieht der Marschalk „Pilatus streng an“[1]) und will den ganzen Verlauf der damaligen Verhandlungen wissen.

In seiner Angst sucht Pilatus alle Schuld auf Annas und Kaiphas zu werfen. Dieser aber rechtfertigt sich:

„Vnd ich hab jn verurtheilt nicht /
Bin nye gesessen am Gericht.
Ja auch nye in das Ghrichtshauß kommen“.

Pilatus erzählt jetzt die Verurteilung Jesu, wobei er genau dem Evangelium folgt; auch, daß er sich zum Zeichen seiner Unschuld die Hände gewaschen habe. Dieses Motiv scheint aber Wild überhaupt nicht beachtet zu haben; denn sonst könnte Pilatus sich nicht so schuldig fühlen und würde vor allem diesen Beweis seiner Unschuld seinem Richter erzählen.

Kaiphas erstattet Bericht über die angeblichen Verbrechen Jesu: er hätte gesagt, er werde den Tempel Gottes in drei Tagen wieder aufbauen, man dürfe dem Kaiser keinen Zins geben usw. Zum Schlusse bittet er noch um Bestrafung der Jünger. Aber der Marschalk hält ihm entgegen:

---

[1]) Vgl. Regenbogens Lied S. 82.

„Wir müssen vorhin aller Sach /
Der rechten Vrkundt fragen nach /
Ob disem Handel also sey /
Müssen auch hören sein parthey".

Der Hauptmann kommt mit Petrus und Johannes, die für ihren Meister zeugen sollen. Der Herold bemerkt, sie seien wohl Anhänger Christi:

„Das dunckt mich schier an jrem gang". (!!)

Erst nach längerem Sträuben halten die Jünger große Verteidigungsreden für Jesu. Als weitere Zeugen treten auf Lazarus und „der blind war vnd yetzunder gsicht". Regenbogen führt statt dessen Longinus ein; Wild hat statt des katholischen Heiligen einen anderen Blinden gewählt, der auch durch Christus sehend geworden ist. Während Longinus von dem Schweißtuch der Veronika berichtet, erzählt der Blindgeborene von seiner Heilung, wie Lazarus von seiner Auferstehung. Kaiphas verteidigt sich noch hartnäckig weiter: Wenn Jesus wirklich ein Gott gewesen wäre — warum sei er nicht mit Pferden und Trabanten, mit „Fusszeuch" und Prälaten in Jerusalem eingezogen, sondern

„Auff einem dirren Esselein.
Mit einer armen Rodt ellend /
Mit losen Fischern / die jr seind".

Johannes und Petrus erzählen dem Marschalk noch von dem Tode Jesu, seiner Auferstehung und seinen Erscheinungen.

Philosophus ist durch die Verhandlung zu der Überzeugung gekommen, daß hier ein Justizmord vorliege; er macht dem Pilatus bittere Vorwürfe, daß er sich nicht Rat bei seinem Kaiser geholt habe; dann läßt er ihn gefangen nehmen.

Der Marschalk droht zum Schlusse der Stadt Jerusalem, die Römer würden mit großer Macht zurückkehren und sie bis auf den Grund zerstören:

„Disen Tod sollt jr alle müssen /
Tewr gnug zalen vnd zwyfach büssen.
Das sey euch hie ein Ayd geschworen".

Der Hauptmann spricht sehr zufrieden über seine Wiederkehr,

„Aber in einer andern gstallt /
Das solt jr nun erfaren bald".



Dieser Schluß ist außerordentlich glücklich; daß Wild die hl. Veronika aus seinem Drama vollständig ausschaltet, wurde schon erwähnt. Als protestantischer Schulmeister durfte er diese „Lügenden“ — wie die Reformatoren gerne sagten — nicht von neuem unter das Volk bringen[1]). Damit fehlte aber der Geschichte ein organischer Schluß; die Verbindung der Zerstörung Jerusalems mit dem Tode Jesu ist ja nicht neu; aber die ganze Anordnung zeugt von Geschick; leider steht sie in Wilds Schaffen so ziemlich allein.

Im Beschluß wird die Geschichte zu Ende erzählt; diese Ungeschicklichkeit ist bei Wild nicht selten, aber nur hier wird sie entschuldigt:

„Vmb kurtz willen lassen wir hie /
Beleyben dise Historj.
Welliche Spilweyß wer zu lang /
Zuerzelen nach rechtem gang“.

So wird uns nun berichtet, der Kaiser sei durch die Nachricht vom Tode Jesu in furchtbaren Zorn versetzt worden und habe geschworen, er werde diesen Tod rächen; und nun kommt die merkwürdigste Stelle des ganzen Dramas:

„Wie er diesen Ayd schwören gundt /
Auch ein ebenbild sach zu stundt.
Das sie Conteruet / mit bracht hetten /
Verließ jn die kranckheit in nöthen“.

Man sieht hieraus, wie äußerlich Wild seine katholische Quelle umarbeitete: er ließ einfach alle Stellen aus, die von der Veronika und ihrem Tuche handelten; aber die Heilung des Kaisers wußte er nicht zu begründen, daher behielt er diese einzige Stelle bei. An eine Zensur, die ihm die anderen Verse, die von der Veronika handelten, gestrichen hätte, ist wohl nicht zu denken; wenigstens ist in den bis jetzt veröffentlichten Akten von Augsburg nie von einer derartigen Einrichtung die Rede.

Über die ausführliche Schilderung der Hungersnot in dem belagerten Jerusalem wird in einem späteren Kapitel die Rede sein müssen[2]).

---

[1]) Vgl. aber das Weihnachtsspiel.

[2]) Siehe S. 143.



Die Moral des Stückes lehrt uns, daß sich Gott an seinen Feinden rächt, und so wird es uns auch geschehen, wenn wir fortfahren, täglich seinen Sohn aufs neu zu kreuzigen. Wir müssen uns bessern,

„Eh vns Gott ein mal selbert straff.
Den Türken oder ander Feind /
Vber uns schickt“[1]).

Der Herr verschonte nicht einmal seine Kinder, die Juden; viel weniger wird er uns verschonen,

„Die wie[2]) waren Heyden entwicht.
Als knecht in Hauß vnd an die stat /
Der Kinder auffgenommen auß gnadt“.

Der Beschluß bittet Gott noch um das ewige Licht und mündet in den Wunsch aus, daß Gott es

„Durch sein heylig Göttlichen nammen.
Vns gnedig verleich allen sammen /
Wer des begert sprech mit mir Amen“.

---

[1]) Gerade in diesen Jahren machte sich die Türkenfurcht überall bemerkbar, hervorgerufen durch die ungeheuere Ausbreitung des Türkenreiches unter Soliman II. Der Kampf gegen diesen Feind war Ideal der Humanisten: Brant, Hutten, Wimpheling u. a. Ebenso greifen Männer wie Luther und Aventin ein. Doch auch H. Sachs schreibt mehrere Türkendichtungen; ebenso J. Greff 1541 „Vermannung wider den türkischen Tyrannen“. Creizenach (III, 239) erwähnt ein Nürnberger Türkenspiel; also wohl das erste Fastnachtspiel mit politischem Hintergrund. (Vgl. Buchwald, S. 23.) In dem Lied ‚von den Türken“ (Liliencron, Historische Volkslieder I, 503) ruft Rosenplüt den kaiserlichen Adler gegen die Türken auf. (Gegen diese Furcht richtet sich Dürers Stich „Die große Kanone“ vom Jahre 1518.)

[2]) Druckfehler für „wir“.



Dramen nach Volksbüchern.

Rein weltliche Stoffe behandelt Wild in vier Dramen; zu dreien von ihnen nahm er den Stoff aus den Volksbüchern.

Diese boten auch für Hans Sachs vielfach Stoff für seine Tragödien und Komödien; so bearbeitete er 1551 „Florio mit der Bianceffora", 1552 „Ritter Galmi", 1553 „Tristrant mit Isalde", 1553 „Fortunatus"[1]), 1555 „Die schön Magelona", 1556 „Melusina", 1556 „Hugo Schapler".

Wir begreifen diese häufige Bearbeitung von Volksbüchern, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie beliebt und gelesen diese damals waren. Das „Meßmemorial des Frankfurter Buchhändlers Harder für die Fastenmesse 1569"[2]) berichtet uns, wieviel Volksbücher in dieser Messe verkauft wurden:

233 Weise Meister,
196 Fortunatus,
176 Magelone,
158 Melusine,
144 Ritter Galmi usw.

So konnte auch Wild sicher auf den Beifall seiner Zuhörer rechnen, wenn er diese Erzählungen auf die Bühne brachte. Er richtet sich bei der Auswahl seines Stoffes nach der Beliebtheit der Geschichten; darum hat er auch das am meisten gelesene — aber für die Bühne vollständig unbrauchbare — Volksbuch der sieben

[1]) Wahrscheinlich identisch mit dem bei Beyschlag (S. 8, Anm. 7) genannten Drama.

[2]) Herausgegeben von E. Kelcher und R. Wülcker, Frankfurt a. M. 1873.

weisen Meister bearbeitet[1]). Außerdem noch die „Magelone“ und den „Kaiser Octavian“, die in der Messe 1569 auch sehr guten Absatz fanden.

Die künstlerische Bedeutung der Dramen ist gering; wenn H. Sachs solche Erzählungen dramatisiert, lassen sie uns in ihrer Frische und Naivität etwas von dem Geiste spüren, der in den Volksbüchern lebt und webt. Bei Wild wird auch der märchenhafteste und romantischste Stoff zu einer trockenen, ganz unpoetischen Schulkomödie.

Die allgemeine Behandlung der Quellen ist immer die gleiche: er sucht möglichst Wort für Wort[2]), sicher aber Szene für Szene der Vorlage zu folgen, ohne Rücksicht auf ihre theatralische Wirksamkeit. Umstellungen einzelner Szenen geht er möglichst aus dem Wege; wenn z. B. das Volksbuch vom Kaiser Octavian erst kurz vor dem Schluß die Erzählung von Lyons Schicksalen, die zeitlich bedeutend früher fallen, wieder aufnimmt, folgt Wild ihm da, ohne sich viel Skrupel zu machen. Ebenso läßt er einzelne Szenen nicht weg, weil sie undramatisch sind, sondern weil sie ihm technisch zu große Schwierigkeiten bereiten. Aber trotzdem behält er mehrere Szenen bei, wie den Raub der Kinder oder den Kampf mit dem Riesen im „Octavian“, die auf der Bühne kaum darzustellen waren[3]). H. Sachs ist in dieser Beziehung bedeutend vorsichtiger; seine Vorschriften werden sich immer haben durchführen lassen, wenn auch wahrscheinlich oft unbeholfen genug[4]).

Trotz der vielen, allen Bearbeitungen gemeinsamen Mängel glaubt man bei Wild doch fast eine Entwicklung und einen technischen Fortschritt zu bemerken; diese Linie führt von den „Sieben weisen Meistern“ über den „Octavian“ zur „Magelone“. Man wird aber mit solchen Behauptungen sehr vorsichtig sein müssen; denn gerade bei diesen Dramen ist der Stoff sehr bedeutungsvoll, der eben mehr oder minder für das Drama geeignet war.

[1]) Radlkofers Einteilung, „Magelone“ und „Octavian“ als dramatisierte Volksbücher „asinus vulgi“ und „Weise Meister“ als Allegorien zu behandeln, ist unhaltbar. Über den Erfolg dieses Dramas vgl. S. 162.

[2]) Vgl. das Beispiel auf S. 149.

[3]) Vgl. S. 156.

[4]) Rachel betont mit Recht, daß Hans Sachs auch über die äußeren Mittel der Darstellung nachdachte.

Am alleruntauglichsten ist natürlich der Stoff der Weisen Meister.

„Wie Pontianus der Keyser zu Rom seinen sun Diocletianum den siben weisen Meystern befilcht / die sieben freien künst zu leren. Vnnd wie der selbig hernach durch vntrew seiner stieffmutter sieben mal zum galgen gefürt / aber allweg durch schöne gleichnussen der Meyster vom todt erredt / ein gewaltig Keyser zu Rom ward. Lustig vnd nützlich wieder der Weiber vntrew zu lesen", heißt (meistens) der Titel des alten Volksbuches. Der Stoff ist bekannt: Der Kaiser übergibt den Sohn seiner verstorbenen Gemahlin sieben weisen Meistern, welche ihn erziehen sollen; er selbst verheiratet sich nach kurzer Frist auf das Zureden seiner Räte. Lange Jahre bleibt die Ehe kinderlos, aber die Kaiserin hat die Hoffnung auf Kinder noch nicht aufgegeben; um diesen eventuell die Nachfolge im Reich zu verschaffen, will sie Diocletian verderben. Sie will ihn daher um sich haben, um den geeigneten Augenblick ergreifen zu können. Sie bittet also in einer Liebesnacht den Kaiser, seinen Sohn zurückzurufen, der ihr auch zu willen ist.

Diese Botschaft erregt bei den Meistern große Bestürzung; die Konstellation am Himmel zeigt ihnen, daß der Prinz bei dem ersten Worte, das er in der Heimat spricht, sterben müsse. Dieser selbst aber ist klüger als die Weisen zusammen: ein kleiner Stern, den sie übersehen hatten, zeigt ihm an: „Wer es / dz er sieben tag ongeredt möchte bleiben / so behielt er sein leben / doch so wurd alle tag zum galgen aussgefürt / darnach das man jn hencken solt / aber er wurde mit grosser arbeit erlöset vom todt". Auf diese Entdeckung hin zieht er heim; der Vater ist tief bestürzt über seine plötzliche Stummheit; die Kaiserin aber macht ihm, sobald sie mit ihm allein ist, Liebesanträge. Doch der tugendsame Jüngling weist sie zurück unter der Begründung: er wolle den „baumgarten seines herren vnd vatters nit zerstör"; da zerreißt sich die Kaiserin ihre Kleider und zerrauft sich das Haar und klagt den Prinzen des Notzuchtsversuches an. Dieser darf nun nichts entgegnen, wird zum Tod verurteilt und zum Galgen geführt. Auf dem Wege dorthin begegnet ihnen der erste Weise, der es unternimmt, den Vater gnädig zu stimmen: die Hinrichtung wird einstweilen aufgeschoben; dem Weisen gelingt es auch, den Kaiser durch eine Erzählung zur Zurücknahme des Urteils zu bewegen. Die Kaiserin

sieht voll Wut ihren Anschlag mißglückt, erzählt ihrerseits dem Kaiser eine Geschichte und erreicht dadurch die Bestätigung des Todesurteils. Am nächsten Morgen wird der Prinz wieder zum Galgen geführt, da erscheint der zweite Weise und alles geht wie am ersten Tag. Das wiederholt sich siebenmal, damit eben jeder der Weisen den Sohn befreien kann; endlich am achten Tage darf der Prinz selbst reden; er entdeckt die Freveltat seiner Stiefmutter und entlarvt das Kammerfräulein, das sie vor allen anderen bevorzugte, als einen verkleideten Mann. Der Kaiser verurteilt diese beiden Übeltäter zu grausamem Tod; der Sohn aber beweist durch eine letzte Erzählung, daß er nichts Schlimmes gegen seinen Vater im Schilde führe.

So besteht diese Geschichte aus 15 Novellen, die nur durch einen losen Faden zusammengehalten sind. Die Rahmengeschichte selbst wirkt durch die fortgesetzten Wiederholungen ermüdend; schon äußerlich kommt diese Einförmigkeit zum Ausdruck in den verschiedenen Drucken, wo sich die primitiven Holzschnitte, von der Szene vor dem Galgen, von der Kaiserin, wie sie sich die Kleider zerreißt, und endlich, wie sie dem Kaiser erzählt, immer wiederholen; nur die Illustrationen zu einzelnen Novellen unterbrechen dieses Einerlei; so sind diese Ausgaben in der Anspruchslosigkeit ihrer Bilder ein Beitrag zur Geschichte des Buchschmuckes im 16. Jahrhundert[1]).

Wenn auch das ganze 16. Jahrhundert wenig nach der dramatischen Wirksamkeit eines Stoffes, viel mehr aber nach der ihm innewohnenden Moral fragte, so ging man doch nicht an eine Bearbeitung der sieben weisen Meister heran. Wenigstens konnte ich keine finden; allerdings hat Georg Reypchius „Ein schön neüw Spil von den siben Weyssen aus Griechenland . . ." verfaßt („Pfortzheim by Georg Raben 1559"); aber das ist keine Bearbeitung des Volksbuches, sondern eine Moralität, worin Solon, Thales usw. auftreten[2]).

So blieb es der Ungeschicklichkeit Wilds vorbehalten, diesen

[1]) Z. B. 1549 bei Wendel Rihel, Straßburg (München StB. P. o. gall. 75) oder 1551 bei Alexander Weyssenhorn, Ingolstadt (München UB. D. D. 6. 4⁰).

[2]) Exemplar in Wolfenbüttel. Vgl. Goedekes Ausgabe von Pamph. Gengenbach S. 604.



Stoff zu dramatisieren. Es ist natürlich unmöglich, ihn irgendwie nach dramatischen Gesichtspunkten zusammen zu fassen. Wild kümmerte sich um diese schwierige Frage sicher gar nicht. Er greift nicht einzelne Novellen heraus; er läßt vielmehr nicht die geringste Kleinigkeit aus: Szene für Szene überträgt er in seine holperigen Verse, bis eine „Tragedj“ von zwölf langen Akten entsteht.

Im ersten Akt unterredet sich der Kaiser mit seinen Räten über die Erziehung seines Sohnes.

Als ihm der Hofmeister berichtet:

„Seind thewrer Mann siben zu Rom /
In allen Künsten lobesam“,

läßt sie der Kaiser holen. Sie preisen ihre Dienste in derselben Weise an wie im Volksbuch: der erste will sieben Jahre zur Vollendung der Erziehung brauchen, der zweite sechs, der dritte fünf usw. Der Kaiser kann sich nicht entscheiden und übergibt ihn allen sieben, denen am Schluß des Akts der junge Prinz sogleich nach Rom folgt.

Dann berichtet das Volksbuch: Die Weisen gaben dem jungen Prinzen einen Garten, zwei Meilen von der Stadt entfernt, als Wohnung; denn dort „Wirt der lauff des volcks zu groß dz sie den jungen jrren“. Die Wände des Gartenhauses lassen sie mit bedeutungsvollen Bildern schmücken.

Dies alles bringt Wild im zweiten Akt als Dialog auf die Bühne, wobei er seinem Zuschauer auch nicht die geringste Kleinigkeit erspart.

Dann aber entfernt sich Wild kühn von der Quelle: diese berichtet von der schwierigen Probe, der sich der Prinz am Ende des siebenten Jahres unterziehen muß; dann erst von der Wiederverheiratung des Kaisers, die bedeutend früher stattfand. Diese beiden Szenen vertauscht Wild; bei der Beratung über die neue Ehe des Kaisers läßt er einen Narren auftreten[1]), der den Monarchen vor einem vorschnellen Entschluß warnt:

„Thu gmach thu gmach eyl nicht so fast
Du kompst noch wol in müh vnd last“.

Darnach gehen die sieben Weisen wieder ein und sagen, daß jetzt die sieben Lehrjahre vorbei seien; diese Stelle zeigt, wie wenig

[1]) Wie im „asinus vulgi“ und in der „Magelone“.



Wild — wie die meisten Dichter des 16. Jahrhunderts — Sinn für die Akteinteilung hatte[1]), sonst hätte er hier natürlich einen größeren Einschnitt machen müssen. Jetzt soll der junge Diocletian zeigen,

„Was er gelehrt hab am Gestirnen /
Vnd Himels lauff erkennen recht"

und zwar durch die Probe mit den zwei Blättern im Bett! Wie im Volksbuch macht Cato den Vorschlag, unter jeden „Bethstollen" ein „Epheyblat" zu legen. Tatsächlich merkt der Prinz, daß das Zimmer niedriger geworden ist. Mit diesem Beweis wunderbarer Klugheit schließt der zweite Akt.

Der dritte Akt beginnt mit einer vollständig freien Erfindung Wilds. Es wurde schon oben von der Entlarvung des Kammerfräuleins als eines verkleideten Mannes gesprochen; dieser Auftritt am Schluß ist nirgends vorbereitet. Wild dachte wohl nicht an die ästhetische Seite des Problems, sondern nur an seine Zuschauer, die diese überraschende und unvorbereitete Entdeckung nicht so schnell auffassen konnten. Die eingeschobene Szene hilft diesem Mangel gründlich ab. Die Kaiserin beschwert sich

„Mein Herr ist allt vnd in dem Beht /
Langweylig vnd verdrossen gar /
Yetzt falt mir ein der Jüngling klar /
Der all tag kompt gehn Hoff herein /
Fürwar der jung muß mein Bul sein /".

Sie weiß die Furcht des jungen Burschen vor einer Entdeckung und der folgenden Strafe zu zerstreuen; denn von Anfang an ist er nicht abgeneigt,

„Ewr leib gfiel mir wol zu den sachen".

Zum Schluß verspricht sie ihm den Thron, den in der Fremde weilenden Diocletian werde sie ums Leben bringen; dann rät sie ihm:

„Kleydt euch in grüne Frawen wadt"[2]).

Den Entschluß, den jungen Prinzen zu beseitigen, sucht sie gleich

[1]) Am bezeichnendsten sind dafür bei Sachs die bekannten Aktschlüsse der „Griseldis" und die Auseinanderreißung der Prüfung in der Comedi von den „ungleichen Kindern Evas".

[2]) Im Personenverzeichnis stehen der „Hoffdiener" und „die Jungkfer in einem grünen kleyd" als zwei Personen.



in die Tat umzusetzen. Der alte Kaiser kommt mit „kreüsten vn krachen“; sie stellt sich betrübt und klagt über ihre „vnschwangerheit“; gerührt verheißt der Kaiser ihrem Wunsch, den Stiefsohn bald um sich zu sehen, Erfüllung. Höchst dramatisch und erschütternd ruft ihm die Kaiserin höhnisch nach:

„Zeuch hin du solt nit lang frewd hagen.
Mit deinem Son mein lieber Mann /
Ich will gehn zu meim Bulen gahn“.

Der dritte Aufzug zeigt uns das Eintreffen des Befehls zur Rückkehr des Sohnes bei den weisen Meistern, ihre Bestürzung über die schlimmen Vorzeichen in den Sternen und deren bessere Deutung durch den jungen Prinzen selbst.

Im Volksbuch wird der Sohn durch den Kaiser gar prächtig empfangen; „da ritt er jm entgegen mit Fürsten vnd herren / auch mit grosser zierd“. Das konnte ein Dramatiker, der auf eine kleine Bühne Rücksicht zu nehmen hatte, natürlich nicht brauchen. Wild eröffnet daher den vierten Akt mit einer anderen feierlichen Begrüßung: „Die siben weysen Maister gehn nach einander ein sampt dem jungen Keyser[1]), biedten dem Keyser alle nacheinander die Hend“; die stumme Feierlichkeit dieser Szene machte jedenfalls auf die Zuschauer den tiefsten Eindruck. Der Kaiser bestellt hierauf die Weisen auf den nächsten Tag. Wie dann der Sohn immer schweigt, erbietet sich die Kaiserin, ihn zum Sprechen zu bringen, womit der Kaiser zufrieden ist.

Die jetzt folgende Verführungsszene ist fast wörtlich nach der Vorlage des Volksbuches gearbeitet; nur mußte Wild natürlich den ganzen Ton für die Darstellung etwas mildern. Wenn es in der Erzählung heißt: „sie zeyget im jr hertz vnd brüst bloß / vnd sprach / mein hertz lieb / nimb mich war meines schönen leibs“, sagt Wild dafür:

„Schaw doch an meinen Leib so zart /
Der allzeyt hat auff dich gewart“.

Diese ganze Szene, die uns heute für ein Schultheater nicht sehr passend erscheinen will, gehört in die Reihe der beliebten Dramen von Joseph und der Frau Potiphars. Wie durch das laster-

[1]) Wild gebraucht die Namen des Volksbuches nicht; es heißt immer: „Keyser“, „Keyserin“, „der jung Keyser“.



hafte Leben und Lieben des „Verlorenen Sohnes‘ die Jugend auf den Pfad der Tugend gewiesen werden sollte, so sollte sie durch die Unkeuschheit der Buhlerinnen zur Keuschheit erzogen werden. Von einer Abhängigkeit Wilds von einem der zahlreichen Josephsdramen[1]) kann keine Rede sein, er folgte ruhig seiner Quelle. Die schriftliche Absage des Sohnes an die Stiefmutter gibt Wild in Prosa; ebensolche Briefe finden sich auch im „Belial“, im „Titus“ und im „Octavian“. Aber die Fassung stimmt wörtlich mit keiner der mir vorliegenden Ausgaben; anscheinend hat Wild den Brief nicht einfach abgeschrieben, sondern nur die markantesten Ausdrücke übernommen; vgl. z. B. den „Baumgarten“.

Eine Ungeschicklichkeit Wilds ist es, daß der Kaiser auf das Schreien seiner Gemahlin auch gleich den — Henker mitbringt.

Wie im Volksbuch halten die Räte den Kaiser von einem vorschnellen Urteil zurück; er läßt den Sohn bis zum nächsten Tag gefangen setzen, um dann erst das Urteil zu fällen. Da die Kaiserin ein Umschlagen der Stimmung fürchtet, geht sie zu ihm, um ihn durch eine passend gewählte Erzählung noch mehr gegen den Sohn zu erbittern[2]).

Damit beginnt nun die einförmige Reihe der Erzählungen; Wild vermochte es trotz all seiner Bemühung nicht, einigermaßen Abwechslung in sein Stück zu bringen[3]), er folgt auch in den Novellen genau seiner Vorlage, nur hat er das lobenswerte Bestreben, soviel wie möglich zu kürzen; besonders die Erzählung von der Probe der Geduld des Ehemannes (Nr. VIII). Am besten gelang ihm die Kürzung in der Erzählung des Prinzen; hier läßt er die

---

[1]) A. v. Weilen, der die bedeutendsten dieser Dramen (Greff, Crocus, Birck, Thiebold Gart, Frischlin) genau analysiert, erwähnt die weisen Meister nur ganz flüchtig (S. VII). — Ein ähnliches Motiv findet sich in dem vertriebenen Grafen von Montanus (Creizenach III, 351). — Beste Zusammenstellung der Josephsdramen in Rothschilds Ausgabe des „Mystère du vieil testament“.

[2]) Warum es hier heißt „Die Keyserin geht mit jrer Jungkfraw im grünen kleyd ein“, ist nicht einzusehen.

[3]) Ein kleiner Versuch ist die Abänderung der Begrüßung eines Weisen durch den König „Nimmer werd dir wol“ in „Nymmermehr soll wol werden dir“ oder „Ewigklich seyest du verlorn“ oder „Ey das dich der Todt verschlick“.

ganze eingeschaltete Erzählung von den beiden Freunden weg[1]), die im Volksbuch nur die Beziehungen der Novelle zu der Rahmenerzählung unklar macht[2]).

Die eingeschalteten Erzählungen sind im Volksbuch wie bei Wild[3]):

I. (Kaiserin.) „Von einem edlen Baum".
II. (Pencylas.) Von der Schlange.
III. (Kaiserin.) Vom Eber.
IV. (Lentulus.) Wie ein Weib durch falsches Geschrei ihren Gatten in den Tod brachte.
V. (Kaiserin.) „Vom Schatz im Turm"[4]).
VI. (Cato.) Von der sprechenden Elster[5]).
VII. (Kaiserin.) Vom verzauberten Kaiser.
VIII. (Faltach.) Von der Probe der Geduld des Ehemannes.
IX. (Kaiserin.) Vom goldgierigen Octavian[6]).
X. (Joseph.) Von Hippocras und Galienus.
XI. (Kaiserin.) Vom unreinen Kaiser und seinem Marschalk.
XII. (Cleophus.) „Von dem wiederkehrenden Toten".
XIII. (Kaiserin.) „Von der Königin im Turm"[7]).

---

1) Diese Erzählung tritt auch selbständig auf: Goedekes Ausgabe von P. Gengenbach S. XXIV.

2) Mit Recht sagt Botermans: „Een goede gedachte van hem lan 't zijn gewest, de nov. ‚Amici' te laten vervallen".

3) Die in Anführungszeichen gesetzten Titel sind aus der populären Ausgabe von Benz übernommen.

4) Darnach schrieb H. Sachs am 14. Januar 1532 „im pluenden Frawenlob", „Der schetztueren".

5) Eine ähnliche, aber harmlosere Geschichte — die Elster plaudert aus, daß die Frau in Abwesenheit ihres Mannes einen Aal gegessen habe — findet sich in dem 1550 erschienenen „Schertz mit der Warheyt" f XXIII; genaues Zitat auf S. 79.

6) Hier läßt Wild die Erzählungen über Vergil weg. (Für dieses Motiv vgl. „Vergilio nel medio evo" von Comparetti, Livorno 1872; S. II, 78. Deutsche Übersetzung S. 259.) Ferner hat Wild den in den Volksbüchern fehlenden Zug, daß dem Kaiser geschmolzenes Gold eingegossen wird, anscheinend selbständig hinzugefügt. Erst dadurch bekommt die Geschichte ihren richtigen Abschluß.

7) Dramatisiert von Platen unter dem Titel „Der Turm mit den sieben Pforten" 1825. Dramatisch kann der Stoff infolge seiner Unwahrscheinlichkeit niemals gut wirken.

XIV. (Joachim.) Vom toten Gatten, den seine Frau um eines anderen Willen schändete.

XV. (Diocletian.) Zwei Erzählungen:
Von der erfüllten Weissagung.
Von den zwei Freunden.

Gegen Ende des elften Aktes sind diese Novellen glücklich alle erzählt, natürlich bis auf die letzte. Die Kaiserin geht mit der „grünen Jungkfrawen" ein; beide sind voll Sorge, weil der Kaiser seinen Sohn freigelassen hat, sie fürchten jetzt die Entdeckung und die Bestrafung für ihren Frevel.

Der zwölfte Akt wird mit einem feierlichen Aufzug eröffnet: „Die siben weysen Maister gehen je zwen vnd zwen neben einander ein / des Keysers Son hernach / naygen sich vor dem Keyser". Der Prinz spricht jetzt endlich und bittet, auch die Kaiserin herbeizurufen, die alsbald in Begleitung ihrer grünen Jungfrau kommt.

Hier sah sich Wild wieder gezwungen, ein sehr wirkungsvolles Motiv des Volksbuches auszulassen: Das Volk strömt in hellen Scharen in den Palast, um den geliebten Prinzen wieder reden zu hören, ist aber dort so unruhig und laut, daß man kaum sein eigenes Wort verstehen kann. Um diese Leute loszuwerden, läßt der Kaiser Geld auf die Straße werfen, aber ihr Verlangen, den Prinzen sprechen zu hören, ist so groß, daß sie trotzdem im Saal bleiben. Erst als der Kaiser droht, jeden, der spräche, enthaupten zu lassen, wird es still.

Eine solch bewegte Volksszene konnte Wild auf seiner Bühne nicht darstellen, er versuchte die Aufregung des Volkes dadurch anzudeuten, daß er den Kaiser vor dem Einzug fragen läßt:

„Heroldt gang vnd schaw wer ist dauß /
Ich hör ein getühmel im Hauß".

Sonst aber konnte er ganz seiner Quelle folgen; nur führt er zum Schluß wieder einen Narren ein, für den er trotz seiner Witzlosigkeit eine große Vorliebe hat[1]). Diocletian fordert seinen Vater auf, die Kammerfrau der Kaiserin zu entkleiden; dieser geniert sich, da meldet sich der Narr:

„Ey Herr ich will sie selbst auffstricken".

Und als er und der Henker sie entkleiden, fragt er voll Freude über die Entdeckung des Betruges:

[1]) Vgl. die Abhandlung von C. Reulig.



„Ey Jungkfraw jungkfraw wz wechst euch
Herfür jr sehet mir schier gleich".

Jetzt erzählt der Sohn den Zusammenhang der Ereignisse. Die Anknüpfung seiner Erzählung, die den Vater von seiner guten Gesinnung überzeugen und die Eindrücke der Novellen der Kaiserin verwischen soll, ist ganz äußerlich:

„Herr Vater secht dz euch gschech gleich
Wie auch ein mal ein Ritter gschach".

Hernach verurteilt der Kaiser, im Einverständnis mit dem Kanzler und dem Hofmeister, die Kaiserin und ihren Buhlen zum Tode.

Merkwürdig ist der Beschluß des Herolds, der das ganze Drama als Allegorie deutet. Radlkofer weist dafür auf die „Gesta Romanorum"[1]) hin. Allerdings haben diese bei den verschiedenen Geschichten allegorische Auslegungen: „Die geschicht mugt ir wol gaystlichen versten"; allerdings wird in ihnen auch ein Teil der Weisen Meister erzählt[2]), aber gerade der Schluß der Geschichte mit der dazugehörigen Auslegung fehlt.

Es gibt aber eine ganze Reihe Drucke der Sieben Weisen Meister, die uns anweisen, die Erzählungen „Gaistlich zu verston"[3]).

Keller führt eine Folioausgabe an, die sich in Stuttgart befindet[4]):

„Hie nach volget ein gar schön Cronick vnd histori / Auß den / geschichten der Römern / In welcher histori vnd Cronick man / vindet gar vil schöner vnd nuezlicher exempel die gar lustli / ch vnd kurczweilig zuhören seint".

Den gleichen Titel und die gleiche Anordnung zeigt eine Quartausgabe „Gedruckt zu Cöln bey Sanct Lupus". Am Titelblatt befindet sich ein großer Holzschnitt, den Kaiser mit seinem Sohn vor den Meistern darstellend[5]).

---

[1]) Diese wurden im 16. Jahrhundert außerordentlich oft gedruckt. Neuere Ausgaben: a) Lateinisch. Herausgegeben von Oesterley, Berlin 1872. b) Deutsch. Herausgegeben von A. v. Keller, Quedlinburg 1841.

[2]) Nämlich die Einleitung und folgende Erzählungen: Nr. II. I. III. IV. (nur teilweise V. VI. VIII. IX. XI (nur teilweise). VII.

[3]) Vgl. Murko. Ich führe bloß die Ausgaben an, welche mir zugänglich waren.

[4]) Incun. 791.

[5]) Bei Murko Nr. 1 (S. 15). Hofbibliothek in Wien. 22. 138. — B. St B. München Cron.



Denselben Titel und denselben Holzschnitt hat ein Druck — ohne Ort und Jahr —, den die Münchener Universitätsbibliothek aufbewahrt[1]); nur ist die Anordnung eine andere: die allgemeine Auslegung steht nicht, wie bei den vorhergehenden Ausgaben, am Schlusse des ganzen Buches, sondern folgt gleich nach dem ersten Kapitel, das bis zum Tode der ersten Frau des Kaisers reicht; die Deutungen der verschiedenen Erzählungen stehen jeweils hinter diesen selbst. Der Wortlaut ist derselbe wie bei den anderen Ausgaben; verzeichnet habe ich diese Ausgabe nirgends gefunden.

Die K. Bibliothek in Berlin[2]) besitzt eine 1512 durch „Mathis hüpfuff" in Straßburg gedruckte Ausgabe mit demselben Titel. Das Titelblatt zeigt drei christliche „Poeten", welchen drei „Heidnisch philosophen" gegenüberstehen. Der eine der Poeten weist zum Himmel, wo unter einer Wolke Sonnenstrahlen hervorbrechen. Die Holzschnitte sind minderwertig, zeigen aber große Ähnlichkeit mit denen der Straßburger (1549), der Kölner und der Ausgabe, welche die Münchener Universitätsbibliothek besitzt.

In all diesen Ausgaben ist — bis auf kleine dialektische Veränderungen — der Text gleich, ebenso auch die allegorischen Deutungen, die aus jeder der Geschichten — sei sie noch so weltlich — einen geistlichen Sinn herausklügeln[3]).

So bedeutet die Erzählung von den weisen Meistern — ich führe diese Auslegung wörtlich an, weil sie ein typisches Beispiel für diese lehrhafte Literatur ist:

„Bey dem keyser Pontiano ist vns geben zuuerstahn / eyn jeglicher Christ / der ein einygen sun hatt (das ist) die sele / die sol er geben zu leren den sieben Weisen (das ist) den sieben wercken der

---

[1]) D. D. 6. 4⁰. Auf dem Titel der handschriftliche Vermerk: „Coenobium Altomünst. 1571".

[2]) Yt. 4948.

[3]) „Für unsere Zeiten sind sie nicht geschrieben. Man würde es Unsinn nennen ,die ungesittetsten und sündlichsten Märchen vermöge mythischer Auslegung auf Gott zu deuten. Für damalige Zeiten waren sie aber doch gewissermaßen auferbaulich, weil sie der sinnlich herabgewürdigten Denkungsart des gemeinen Mannes angemessen waren", schreibt voll Stolz über seine eigene aufgeklärte Zeit 1785 C. Th. Gemeiner in seinen „Nachrichten von den in der Regensburgischen Stadtbibliothek befindlichen ... Büchern ..." (Regensburg 1785.)

barmhertzigkeit / die sollen ihn leren / wie er zu Gott kommen mag / Die machten eyn kammer für Rom (das ist) für Üppigkeit dieser welt / vnd maleten ihm die sieben künste darein / das seindt die züchtiglichen tugend / Messychkeit / Gerechtigkeit / Weyßheit / Stercke / Glaub / Hoffnung / vnnd rechte liebe zu Gott / Das gemehels soltu frühe vnnd spate ansehen / wie du durch die tugent eingehest zu Gott. Die Stiefmutter begert das der knabe heim keme (das ist) das der Leib begert dz sych die sele durchs leybes luste vermöse. O leyder wie so maniger mensche / durch vngeordente liebe dem leybe genug ist / Die botten seind die bösen gedancken / senden sye der selen / Thu als die syeben weysen / beschauwe das gestirne (das ist) die Götliche gerechtigkeit. Ist nun / das du gehest zu den wercken des leybs (das ist) zu lust des leibs / In dem ersten wort so mustu sterben (das ist) in der ersten todtsunden so du thust / Ist aber das du das nicht thust / sterben die sieben meyster (das ist) streitestu nicht wider den leyb / so verlurestu die tugend. Do von so ist noth das der knabe selber sehe in das gestirne / in die lauterkeit der gewissen der heyligenn geschrifft / An dem kleynen Stern sehet er die groß barmhertzigkeit Gots / ist es das er sych hütet vor aller müssyger vnd sundlicher rede syeben tage (Das ist) in allem deinem lebenn / so behaltestu dich / vnnd doch mit grosser arbeit / wan durch viel leidens mussent wir zu Gott kommen / Die stiefmutter wolt den knaben zu den sunden bracht haben / der knabe widerstunt / Also thut der leyb wider die sele so er vast streitet / wann do mit wirstu behalten / Der knabe wart von der stiefmutter verklaget / vnd alle tag wart er an den galgen gefürt / Er wart aber behalten von seinen syeben meystern / als eyn jeglicher mensch wirt durch die welt gerichtet der sich zu Gott keren wil / Wan wissest wer Gott wol wil dienen der muß sich vor an verwegen das er der welt zu spot werdt / In dieser widerwerdigkeit so biß veste / so behaltestu dich vor dem ewigen todt. Der knabe redet an dem achtesten tage / vnd behielt ihm vn seinen meistern das leben / das wirt vnd ist nach dieser zeit so die bloß wahrheit ist / vnd wirt clarificiert vnd becleidet ohn alles leyden ymmer mehr / Dye Keyserine ist / alle leibliche zufelle werdent vernichtet in dem feuwre ewiger verdamnis“.

Alle diese Deutungen bringt auch Wild; nur sind die sieben Meister für ihn nicht die sieben Werke der Barmherzigkeit, sondern



„Das den heyligen Gaist bedeüt /
Die sechs werck der Barmhertzigkeit /"

Diese Änderung, die sich in keinem Drucke findet, hat ihren Grund wohl darin, daß Wild sonst keinen passenden Vers fand.

Welchen Druck Wild gerade nun benutzte, läßt sich nicht feststellen; es ist dies auch bei der Übereinstimmung der verschiedenen Ausgaben eine sehr unwichtige Frage[1]).

Wild nun fügt dieser Auslegung gar nichts mehr hinzu. Nach der Drohung für die, „Welche aber dem Fleisch nachleben", fährt er kurz fort:

„Das lasse dir sein ein fürbildt /
Wünscht vnd spricht Sebastian Wild".

Nicht viel glücklicher war die Wahl, die Wild dann unter den Volksbüchern traf. Der „Kaiser Octavian" ist allerdings eines der schönsten und frischesten, voll von kühnen Aventiuren und rührenden Liebesgeschichten; aber für ein Drama eignet er sich keinesfalls.

Außer Wild versuchte sich auch Hans Sachs an dieser Erzählung: „Ein comedi mit zwey-und-zweyntzig personen, die vertrieben keyserin mit den zweyen verlornen Söhnen, und hat sechs actus"[2]). Aber berühmt wurde der Stoff erst durch Tiecks Dramatisierung[3]), von der Rudolph Haym mit vollem Recht sagt[4]): „Er hat die Summe der romantischen Kunst- und Lebensansichten in einem poetischen Werke veranschaulicht, welches man einen orbis pictus, ein Bilderbuch der Romantik nennen möchte".

Wir dürfen natürlich nicht an diesem trotz aller Schwächen

---

[1]) Goedeke nimmt an, Wild habe als Vorlage das niederländische Volksbuch benützt. (Benfeys Orient und Occident III, 400.) Wer Wild nur einigermaßen kennt, wird diese Hypothese schon aus inneren Gründen ablehnen, was übrigens auch schon Botermans tat.

[2]) Werke VIII, 161. — „Ein comedi mit vierzehen personen, die unschuldig keyserin von Rom, und hat fünff actus" (Werke VIII, 131) hat mit unserem Stoffe nichts zu tun. Merkwürdigerweise ist Sachsens Octavian-Drama nirgends näher untersucht worden, trotz Goetzes Hinweis (Sachs XXV, 490); selbst Creizenach scheint es nicht näher zu kennen; wenigstens betont er nicht den Zusammenhang mit dem Volksbuch.

[3]) Begonnen 1801 und 1804 gedruckt.

[4]) „Romantische Schule" S. 855.



bedeutenden Werke die Dichter des 16. Jahrhunderts messen. Aber die Bearbeitung Tiecks kann uns zeigen, wie weit dieser Stoff für ein Drama geeignet ist, und — das kann sie noch mehr — wie weit nicht.

„Ein schöne vnd kurtzweilige History vom Keyser Octavianus / sei- / nem Weib / vnnd zweyen Sünen / wie die in das ellend / verschickt / vnd wunderbarlich in Franckreych / bey dem frommen Künig Dagoberto / widerumb zusamenkomen sind. / Neüwlich auß Frantzösischer sprach in Teütsch verdolmetschet". heißt der Titel des Volksbuches in der bei Augustin Frieß in „Zurych" gedruckten Ausgabe[1]). Der Übersetzer entschuldigt sich in der Vorrede, daß er seine Zeit nicht auf die heilige Schrift verwendet habe, aber schon Plinius, Cicero und Terentius hätten gesagt, man könne aus den alten Geschichten Weisheit und Gottesfurcht erlernen[2]).

„Darumb hab ich Wilhelm Saltzman etc. mich geflissen dise History an den tag zebringen / wiewol die vor langen zeyten von den Geleerten ist zu Latin geschriben / darnach über lang in Frantzösische zungen bracht. Nun auff das wir Teütschen deß nit beraubt werind / so hab ich gemelter Wilhelm Saltzman / mich von vil guter freünd bitt wegen / gehorsam vnd gutwillig erzeigen wöllen: Auch so hoff ich / das sy manchem kurtzweyl bring darinn zu lesen".

Dieser Wunsch wurde erfüllt; erreichte der „Octavian" auch nicht die Verbreitung wie das Buch der sieben weisen Meister, von dem Görres mit Recht sagen konnte, „daß es in Rücksicht auf Celebrität und die Größe seines Wirkungskreises die heiligen Bücher erreicht, und alle klassischen übertrifft"[3]), so wurde es doch sehr fleißig gelesen, wie die verschiedenen Meßkataloge beweisen; darüber braucht man sich nicht zu wundern: die spannende Erzählung wechselt äußerst glücklich zwischen Heldentaten und Liebes-

---

[1]) O. J. StB. München P. o. gall. 75. — Vgl. Weller Annalen II, 311.

[2]) Diese offenbare Einwirkung des Humanismus beweist, ebenso wie die schon von Görres (S. 136) hervorgehobene Erwähnung eines Geschützes, daß dieses Volksbuch erst spät abgefaßt wurde. Nach Goedeke fällt der erste Druck ins Jahr 1535.

[3]) S. 155.



abenteuern, zwischen ernsten und komischen Situationen, und am Schlusse wird alles zum Guten gewendet.

Die gute fromme Kaiserin bekommt nach langer kinderloser Ehe Zwillinge; dies benützt ihre böse Schwiegermutter, ihren Sohn, den Kaiser, gegen sie aufzuhetzen und sie der ehelichen Untreue anzuklagen. Der Kaiser aber glaubt an ihre Unschuld. Darum bestimmt die alte Kaiserin einen jungen Diener, sich nachts neben die Kaiserin ins Bett zu legen, und führt dann den Kaiser ins Zimmer. Im ersten Zorn erschlägt er den vermeintlichen Ehebrecher und verurteilt seine Gemahlin zum Tode. Auf dringende Vorstellungen seiner Räte verbannt er sie nur und läßt sie von einem treuen Ritter in den nächsten Wald bringen[1]). Hier schläft sie ermüdet mit den Kindern ein; da raubt ein Affe ihr das eine und flieht mit ihm in das Dunkel des Waldes. „Daselbst" — so fährt das Volksbuch in seiner naiven Erzählung fort — „satzt sich der Aff nider / vnd wolt das kindlin nackend sehen. Vnnd legt es sanfftlich auff die erden / vnnd entband es auß den tüchlin / das es nackend vor jm lag / vnd saß also vor dem kind zu schmollen / vnnd bleckt die zän gleych wie ein muter gegen jrem kind thut / darmit meint der Aff das kind solt gegen jm auch lachen". Aber es schreit laut und führt so einen Ritter auf seine Spur, der es nach langem schweren Kampf dem Affen wieder abnimmt; auch er behält es nicht lange, Räuber entreißen es ihm, um es zu verkaufen. Nach langem Feilschen finden sie glücklich einen Käufer, den alten Pilger Klemens, der eben aus Jerusalem heimkehrt.

Inzwischen raubte eine Löwin der schlafenden Kaiserin das zweite Kind; ein großer Greif aber ergriff sie und schleppte sie auf eine einsame Insel; dort überwindet sie den Greifen und richtet sich in einer Grube ein Lager, wo sie das Kind pflegt und selbst ernährt[2]).

In ihrem Schmerz will die Kaiserin in das heilige Land fahren. Das Schiff landet wegen widriger Winde auf der gleichen Insel. Im Vertrauen auf Gottes Hilfe nimmt die Kaiserin der Löwin das Kind wieder ab; diese läßt es sich ruhig gefallen und folgt dem Kinde auf das Schiff. In Jerusalem wird der Knabe deshalb

[1]) Parallele zur Genoveva-Legende!

[2]) Vgl. zahlreiche ähnliche Sagen.

„Lyon“ getauft und mit seiner Mutter bei einem Edelmann herzlich aufgenommen.

Das andere Kind hat Klemens mit nach Hause, nach Paris, genommen und nennt es „Florentz“. Er wächst heran, hat aber zum großen Schmerze seiner Eltern keinen Sinn für einen praktischen Beruf, sondern nur für das Ritterhandwerk.

Zur selben Zeit zieht der Sultan zum Kampf aus mit dem frommen König von Frankreich, Dagobert.

Trotzdem ihm der Kaiser von Deutschland, Kaiser Octavian von Rom, der König von England und noch verschiedene andere Fürsten zu Hilfe eilen, wird Paris hart bedrängt. Vor allen richtet der König der Riesen viel Schaden an, der zuletzt wie Goliath die Feinde höhnisch zum Zweikampf auffordert, um der von ihm verehrten Tochter des Sultans zu gefallen. Diese, Marcibilla mit Namen[1]), ist mit ihrem Vater ins Feld gezogen. Den ersten Ritter, der sich ihm entgegenstellt, besiegt der Riese leicht und trägt ihn auf den Armen zur Marcibilla. In der allgemeinen Mutlosigkeit tritt Florenz auf, rüstet sich unter allerhand komischen Zwischenfällen mit den verrosteten Waffen seines Vaters und besiegt nach heißem Kampfe den Riesen. Aber damit nicht genug! Er reitet ins feindliche Lager, um Marcibilla zu rauben, muß aber unverrichteter Sache der Übermacht weichen. Dann erfüllt ihm der König seinen sehnlichsten Wunsch und schlägt ihn zum Ritter, wobei Klemens durch seine Einfalt wieder Stoff zum Lachen gibt. Noch einige male gelingt es dem kühnen Ritter, zu Marcibilla zu kommen; sie erwidert seine Liebe, und beide besprechen den günstigsten Zeitpunkt für eine Entführung.

Durch die Prinzessin hat Florenz von dem windschnellen Pferde des Sultans gehört, das diesen aus allen gefährlichen Situationen rettet. Der alte Klemens verkleidet sich wie ein Heide und raubt durch eine kühne List das Pferd „Pondifex“. Zu diesem Unglück kommen für den Sultan noch neue Niederlagen und die Entführung der Marcibilla. Er muß fliehen, aber es gelingt ihm

[1]) In der Erzählung Nr. 49 aus Schumanns „Nachtbüchlein“: „Ein historia von einem jungen rytter vnd eines königs tochter, zwey liebhabenden“ sind nur die Namen Florius und Marcebille verwendet, nicht aber die ganze Episode aus dem „Octavian“, wie Bobertag meint (AfLG. VI, 140).



noch, Florenz und Octavian gefangen zu nehmen, die er in die Heimat mitnehmen will.

Endlich hören wir auch wieder etwas von Lyon: er war in den Dienst des Königs von „Acriss“ getreten und hatte ebenso wie sein Bruder große Siege errungen. Als er seinem Herren die Geschichte seiner Mutter erzählt, läßt ihn dieser nach Rom ziehen. In Italien gelingt es ihm, Octavian und Florenz zu befreien. Es folgt eine rührende Erkennungs- und Versöhnungsszene: Octavian schließt aufs neue den Ehebund mit seiner Gemahlin, Florenz darf Marcibilla heiraten, Lyon vermählt sich mit einer spanischen Prinzessin; endlich wird noch Florenz zum König von England gewählt, so schließt alles in Freude und Wohlgefallen.

Der Bühnenbearbeitung stellt dieser Roman die größten Schwierigkeiten entgegen, und hier sondern sich die drei Bühnenbearbeitungen streng von einander ab. Wild dramatisiert, wohl aus Ungeschicklichkeit, Szene für Szene. Auch Tieck folgt diesem Prinzip, allerdings mit vollem künstlerischen Bewußtsein; er wollte die alte Geschichte so wenig als möglich verändern, sie nur in der ihm vorgezeichneten Richtung vertiefen. Sachs aber macht daraus ein kurzes, sechsaktiges Drama; so merkt man bei ihm nichts von der Schönheit und dem Reichtum der Vorlage; es ist ein vollständig trockenes und nüchternes Stück daraus geworden.

Charakteristisch ist ein Zug:

Tieck stellt den alten Klemens mit großer Liebe und Sorgfalt vor uns hin, er ist ihm fast die Hauptperson geworden; der Bauer Hornvilla, der die verschiedensten kleinen Rollen im Drama übernehmen muß, sagt:

„Ihr seid so ehrnfest ganz und gar
Und doch dabei ein halber Narr“.

Um ihn recht zu charakterisieren, schildert Tieck die komischen Szenen bei der Rüstung und bei dem Ritterschlag des Florenz besonders ausführlich.

Bei Wild sind diese Szenen auch ganz lustig zu lesen; aber es fehlt ihm doch jeder Humor; das ist ja das merkwürdige Charakteristikum fast sämtlicher Theaterdichter des 16. Jahrhunderts, das man sonst mit Recht als die „Blütezeit des volkstümlichen deutschen Humors“ bezeichnen kann[1]).

[1]) Bobertag im AfLG VI, 129 ff.



Sachs endlich läßt alle Szenen aus, die den nüchternen Verlauf seines Dramas hemmen könnten. Bei ihm sinkt Klemens zu einer bedeutungslosen Nebenfigur herab. Allerdings haben diese energischen Streichungen auch ihr Gutes: die langen epischen Partien sind vollständig verschwunden.

Tieck verfiel, um diese darstellen zu können, auf den Ausweg, den er schon in der „Genoveva" eingeschlagen hatte: wie dort der heilige Bonifazius die Handlung durch erläuternde Worte verbindet und alles das erzählt, was auf der Bühne nicht darstellbar ist, so ist dies im „Octavian" Aufgabe der „Romanze"[1]):

„Mir vergönnt, daß ich zuweilen,
Diene als erzählnder Chor,
Vieles Wunder trägt sich besser
In Gesang und Dichtung vor".

Dieser Kunstgriff muß vor allem dazu dienen, die Entführung der Kinder und die Szene zwischen der Kaiserin und der Löwin zu schildern.

Solche Künstlichkeiten lagen Wild natürlich fern; er dramatisiert so lange Szene für Szene herunter, bis er auf technisch zu große Hindernisse stößt.

Im ersten Akt führt er uns die Verleumdung der alten Kaiserin vor Augen, ferner den vermeintlichen Ehebruch, das Gericht über die Kaiserin und ihre Verbannung.

Im zweiten Akt befindet sich die Kaiserin schon im finsteren Wald. Sie beklagt in langen Versen ihr Unglück und betet zu Gott, endlich legt sie sich mit ihren Kindern am Brunnen zum Schlafen nieder. Dann schreibt die Regiebemerkung vor:

„Die Kinder werden jhr beyde hinweg genomen weyl sie schlafft".

Wer ihr die Kinder nahm, und auf welche Weise, läßt sich nach dieser dürftigen Vorschrift nicht feststellen.

Bei ihrem Erwachen ist die Kaiserin untröstlich, sie eilt tiefer in den Wald, um ihre Kinder zu suchen.

Wild läßt jetzt den Kampf des Ritters mit dem Affen und den Kampf der Mörder mit dem Ritter aus; es tritt gleich Klemens „in Bilgers weyß" auf, der nach langem Feilschen das Kind von

[1]) An einer Stelle muß diese Aufgabe auch einmal der „Schlaf" übernehmen.



den Mördern um 30 Kronen kauft, wofür er obendrein noch verspottet wird.

Dann kommt er gleich zu Hause in Paris an; von seiner Reise und davon, daß er einen Esel kauft und eine Amme für das Kind dingt, sodaß er einherzieht wie die heilige Familie nach Ägypten, erzählt uns Wild nichts. Seine Frau nimmt den Jungen freundlich auf, und er wird Florenz getauft.

Zu Beginn des dritten Aktes begegnet die Kaiserin auf der Suche nach ihren Kindern einem „Schiffsmann" und zwei Pilgern. Diese erzählen, daß sie bei einer Löwin ein Kind gefunden hätten; sie hätten es ihr aber nicht nehmen können, „Die weil sie also wüden was". Die Kaiserin eilt trotz aller Abmahnungen dahin.

Unmittelbar darauf betritt die Kaiserin mit dem Kinde wieder die Bühne:

„Gott im Himmel sey lob vorab /
Ich hab erraicht das heylig Grab".

Trotzdem wir nichts von der Löwin und ihrer Anhänglichkeit gehört haben, heißt das Kind mit einem Mal „Lyon". Mit dieser Verkürzung verschwindet der ganze poetische und märchenhafte Gehalt des Volksbuches; damit verliert es auch den größten Teil seines Reizes.

Inzwischen sind Florenz und Claudius (der Sohn des Klemens) herangewachsen, so daß sie ein Handwerk ergreifen müssen; damit beginnt der vierte Akt. Wie im Volksbuch beschließen die Eltern, Claudius zu einem Wechsler in die Lehre zu schicken

„Und Florentzen zu einm Metzger /
So er ist starck vnd kräfftiger /
Als Claudius".

Ganz geschickt hat Wild die nächste Szene gewendet: der alte Klemens hofft, daß Florenz in seinem Beruf vorwärtskomme, und malt sich aus, wie er die Ochsen schon geschlachtet und verkauft habe. „Botz lung dort kompt er schon gelauffen", noch dazu mit einem Vogel auf der Hand „Gleich sam er sey ein Edelmann." Er erzählt dem wütenden Vater seine schlechten Erfahrungen im Schlachthause und die Güte des Edelmannes, der ihm für sein Paar Ochsen den herrlichen Vogel überlassen habe; sehr nett ist die Freude des jungen Menschen über seinen Vogel geschildert, die das Schelten des alten Klemens nicht beirrt. Der brave Clau-



dius kommt dann mit der erfreulichen Botschaft, daß er sich schon „vier gulden erloffen" habe. Daraufhin wird Florenz seinem praktischeren Bruder anvertraut, dem er sogleich einen Sack Geld an seinen Stand bringen soll.

Wieder sitzen Klemens und sein Weib wartend beisammen. Sie hoffen, Florenz werde doch noch gut tun; „Dan man spricht witz kompt nit vor jaren."

Wild läßt dagegen die Frau erwidern:

„Ist wol eim eltern widerfaren /
Der ein Rossz gebe vmb ein pfeyffen /"

Ob sie damit auf einen bekannten Schwank anspielt, vermag ich nicht zu sagen, möchte es aber annehmen.

Gleich darauf kommt Florenz hoch zu Roß einhergeritten. Klemens weiß sich vor Wut kaum zu fassen:

„Das wer die drußbeul vnd hertzritten /
So hat er vns gewiß vnd eben /
Das Gelt als vmb dz Pferd aussgeben."

Die Erzählung des Florenz von seinem günstigen Kaufe lehnt sich eng an das Volksbuch an, ebenso die Schilderung der Wut des guten Klemens, der den ungeratenen Sohn halb tot prügelt, wovon ihn seine Frau nur mit größter Mühe abhalten kann. Neu hinzugedichtet ist nur eine kleine Stelle, die das Verhältnis der beiden Brüder zueinander gut charakterisiert: wie Claudius kommt, meint Klemens:

„Lass sehen wie jms gfallen werdt" (nämlich das Pferd).

Aber Florenz erwidert geringschätzig:

„Er soll vil kennen an ein Pferdt /
Ja wanns ein rodt Gold Cronen wer /
So wer er da geb ein Wechßler /
Pferdt kauffen wirdt jm nit gebüren /
Er dörffts mit keim finger anrühren."

Mit der nächsten Szene beginnt ein ganz neuer Abschnitt der Geschichte: der Sultan schickt einen Boten an den König von Frankreich mit einem Brief, in dem er ihn auffordert, vom christlichen Glauben abzulassen, sonst werde er ihn mit seiner ungeheueren Truppenmacht vertilgen. Wild läßt sich auch hier die



Gelegenheit nicht entgehen, einen schönen, feierlichen Brief zu schreiben[1]. Unterzeichneter ist:

„Datum Damptmartin / geben den 21. May. Wir Soldan zu Babel / König vnd Herr des gantzen vmbkreiß der Erden / Cito / cito / cito / Franckreich."

In der nächsten Szene kommt der Bote zu König Dagobert, dem schon Kaiser Octavian aus Rom, der deutsche und der englische König und andere Fürsten zu Hilfe gekommen sind. Kaum ist dieser Bote verabschiedet, so kommt sogleich ein anderer, ein „hofferter vngestalter" von der Marcibilla, die um Verschonung ihres Lagers bei Martroburch (Montmartre) bittet, zugleich aber zum Kampf mit ihrem Verehrer, dem König der Riesen, auffordern läßt. Ein junger Ritter meldet sich sofort zum Kampf. Im nächsten Auftritt wiederholt der König, dessen Ähnlichkeit mit Goliath sehr groß ist, die Herausforderung:

„Hie streyt hie streyt von wegen gar /
Meiner Liebhaberin fürwar /
Wer lustig ist kom auff die bahn /
Ich will sein gar nit fehlen than."

Und wirklich geht es dem Ritter auch schlecht genug: während sich das Volksbuch damit begnügt, daß der Riese den besiegten Ritter auf den Armen ins feindliche Lager trägt, nimmt er bei Wild auch noch das Pferd dazu in die Arme.

Er schenkt ihn dann der Marcibilla, verläßt sie aber schnell wieder, da er noch mehr „Wildpret fahen" will.

Der alte Klemens erzählt in der nächsten Szene voll Grausen, daß der Riesenkönig den jungen Ritter gefressen habe. Aber Florenz weiß, daß er ihn seiner Liebsten geschenkt hat; dieses Geschick erscheint ihm nicht so unangenehm,

„Dann mit Jungfrawen so ist gut /
Detingen sie hand kurtzen mut /
Vnd lange Kleyder lauts sprichwort."

Trotz der Bitten seiner Eltern rüstet er sich zum Kampf, und da können ihn die alten rostigen Waffen seines Vaters auch nicht von seinem Plane abbringen. Der Speer diente den Hühnern

[1]) Vgl. dazu vor allem den „Belial", dann die „Weisen Meister" und den „Nabot".



als Sitzgelegenheit, im Helm hausten die Mäuse, und das Schwert ist so in die Scheide eingerostet, daß Klemens und Florenz zu Boden fallen, als es ihnen gelingt, an den beiden Enden reißend, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. Ohne Rücksicht auf den berechtigten Spott reitet Florenz auf den Kampfplatz hinaus.

Der vierte Akt zeigt uns auf der Bühne den Kampf mit dem Riesen. Tieck sah wohl ein, daß es besser sei, den Kampf nur zu schildern. Statt aber einen trockenen Botenbericht zu geben, führt er uns die ganze Menge der Zuschauer in einer vorzüglichen Teichoskopie vor, welche durch die Begeisterung des alten Klemens — vor Aufregung fällt er fast von der Stadtmauer auf den Kampfplatz hinunter — einen Höhepunkt der komischen Episoden der Dichtung bildet. Hier hat ihm Sachs vorgearbeitet. Zwar stellt er auch den Kampf auf der Bühne dar, aber Klemens will ihm von der Mauer aus zusehen; deshalb tritt er „auff ein ort“[1]) und feuert von da seinen Sohn zur Tapferkeit an. Diese Szene kann man als wenig gelungen bezeichnen. Wild dagegen führt alle Phasen des Kampfes vor, die das Volksbuch erzählt. Als der Riese schon fast besiegt ist, droht er noch, er werde Florenz auffressen, was dieser mit den schönen Versen beantwortet:

„O du Drach vnd hellscher Teüffel /
Du frist mich nit ohn allen zweyffel.“

Nach der Besiegung des Riesen übergibt er seinem Vater das abgeschlagene Haupt des Feindes, damit dieser es dem König bringe, er selbst reitet in das feindliche Lager, eilt zu Marcibilla, „Vmbfecht sie / vnd thut sam wöll ers wegfüren“. Daran wollen ihn zwei heidnische Könige hindern; er erschlägt sie, aber merkwürdigerweise geht er ab, ohne die Geliebte mit sich zu nehmen. Hier ändert Wild seine Vorlage aus technischen Gründen; das Volksbuch berichtet von einer beschwerlichen, langen Flucht, bei der Florenz die Geliebte vor sich auf dem Sattel hält; aber er wird von der feindlichen Übermacht so bedrängt, daß er sie endlich zurücklassen muß. Diese Abänderung hat aber Wild sehr bald wieder vergessen; kurz darnach erzählt Marcibilla von dem kühnen Ritter,

„Der mich necht zohe auff sein Pferdt“.

[1]) Diese für die Bühne des H. Sachs außerordentlich wichtige Stelle hat auch Glock leider nicht berücksichtigt; dagegen tut dies Kaulfuß.



Die Verzweiflung des Sultans über den Tod des Riesen und den der beiden anderen Könige, sowie der Empfang des jungen Helden sind genau nach der Vorlage geschildert.

Nachdem Marcibilla ihren Dienerinnen ihre Liebe eingestanden hat, hält Florenz einen Monolog:

„Hat man mich nicht zu Ritter gschlagen".

Wild läßt hier die ganze Zeremonie des Ritterschlags aus; das erscheint umso unbegreiflicher, als gerade diese Szenen zu den dramatisch wirkungsvollsten der ganzen Erzählung gehören. Sie hätten auch wohl großen Beifall gefunden, trotzdem sicher kein „jovialisches Lustspiel" daraus geworden wäre, wozu einem A. W. Schlegel diese Motive geeignet erschienen. Leider ließ auch Tieck die burlesken Szenen aus, wie der alte Klemens die Musikanten fortjagt, weil sie das Fest noch mehr verteuerten, oder wie er den Gästen die Mäntel wegräumt, damit sie ja die Zeche bezahlten; was ihn dazu bewog, ist nicht recht einzusehen.

Dann besucht Florenz seine Geliebte in der Maske eines Unterhändlers; natürlich müssen sich die beiden Liebenden vor dem alten Sultan verstellen, aber bei Wild fehlt jede Andeutung davon, daß die wenig liebenswürdigen Worte, die die beiden wechseln, anders gemeint sind. Das war wohl ganz dem jugendlichen Schauspieler — und einen solchen müssen wir uns in der Rolle der Marcibilla vorstellen — überlassen.

Auch hier muß Florenz wieder vor der Übermacht der Feinde fliehen; Wild hat auch diese zweite Flucht ins Zimmer verlegt, wobei Florenz in aller Gemütsruhe wieder drei Könige erschlägt. Der Sultan ist wütend und zürnt seinem Gott „Machmet", der nicht einmal so viel wert sei wie ein toter — das Volksbuch sagt noch kräftiger: wie ein stinkender — Hund.

Zu Beginn des achten Aktes erzählt ein Bote den Fürsten, was wir eben auf der Bühne gesehen haben. Da in Wilds Vorlage nun stand: „Florentz wurde vast eerlich empfangen als dann billich was", konnte es Wild nicht übers Herz bringen, diesen Auftritt auszulassen; und was war natürlicher als daß Florenz — wenn auch in aller Kürze — sein Abenteuer noch einmal erzählt.

Lange dauert aber die Trennung der beiden Liebenden nicht. Florenz kommt durch die Seine ins Lager der Marcibilla geschwommen; er sagt, seine Liebe sei so groß,





„Das ich hab mein leben gewagt /
   Durch das tieff Wasser vnuerzagt /
Allein von ewrend wegen doch“.

Im Laufe des Gespräches erzählt Marcibilla, ihr Vater sei nie zu fangen, solange er sein Roß Pontipher habe, dessen Schnelligkeit ihn immer vor seinen Feinden rette. Daß sie dann dem Geliebten ihre goldene Kette umhängt, steht nicht in Wilds Quelle; er hat das aus der „Magelone“ übernommen. Darnach verabreden sie den Plan zur Entführung.

Dem alten Klemens ist die Erzählung von dem „Bestienpferd, der Missgeburt“, wie sein Weib Susanne bei Tieck sagt, zu Kopf gestiegen. Während er bei Wild nur erklärt, daß er zu dem Wagnis bereit sei, und sich seine Pilgerkleider geben läßt, beschwört dieser Entschluß bei Tieck eine große häusliche Szene herauf, in der uns der Alte anschaulich geschildert ist:

„ . . . wie ein junger Haselant,
So wie ein Kohlenbrenner, wie der Teufel,
(Gott steh' uns bei) steht er drin in der Stube,
Gesicht und Hände ganz mit Ruß gefärbt,
Gekleidet in dem Pilgeranzug, wie er
Vor zwanzig Jahren nach Jerus'lem ging...“

Bei seiner Ankunft im heidnischen Lager gibt er sich als Wahrsager aus, der das Alter jedes Pferdes bestimmen könne, sobald er nur darauf sitze. Anstandslos wird ihm dies bei Pontipher zugestanden; als er sich auf das Pferd geschwungen, prophezeit er:

„Heut lebt es mir vnd stirbet dir“

wirft den lästigen Mantel ab und sprengt davon.

Auf dies hin hält der Narr, der auch in diesem Spiel nicht fehlen darf, dem Kaiser eine große Strafpredigt:

„Du bist der gröste Narr auff Erdt /
   Das du soltest dein gutes Pferd /
Vmb disen Bettelmandel geben /
   Schaw wol thun die leüß darob schweben /
Ist voll Löcher vnd fleck darzu /
   Ich bin zwey mal so gscheyd als du /
Ich hab wol gspürt des Allten list /



Mich wundert dast so nerrisch bist /
Thust ein Rossz vmb ein Pfeyffen geben"[1]).

In der nächsten Szene berichtet Florenz dem König Dagobert von der Heldentat seines Vaters und schenkt ihm das Pferd, wofür er zwei Schlösser bekommt; dann muß Klemens selbst sein Abenteuer noch einmal erzählen!

Der Sultan wird in einer letzten Schlacht wieder besiegt; als er auch noch die Kunde von der Entführung seiner Tochter erhält, fällt er in Ohnmacht.

Der zehnte Akt versetzt uns nach „Acriß", über die Anordnung dieser Szenen wurde schon oben gesprochen. Die Kaiserin erzählt uns ihre ganze Geschichte, die wir zu Beginn des Dramas selbst auf der Bühne gesehen haben. Aber die Bemerkung des Volksbuches: „Vn hiemit zeygt sy dem Künig alle geschichten an / wie es sich zwischend dem Keyser vnd jr / auch des Keysers muter verlouffen hett", konnte Wild in seiner Redseligkeit nicht übergehen.

Der nächste Auftritt bringt uns wieder nach Paris, wo man sehr besorgt um das Verschwinden von Octavian und Florenz ist.

Sofort darauf treffen wir Lyon mit seinen Soldaten schon in Italien. Es gelingt ihm den Sultan zu fangen und die beiden Gefangenen zu befreien. Sobald Octavian Florenz und Lyon nebeneinandersieht, hält er sie — wie im Volksbuch — für Brüder. Wie Octavian alsbald seine Gemahlin erkennt und sich mit ihr versöhnt, wie er dann in Lyon seinen einen Sohn findet, ist äußerst trocken und nüchtern dargestellt. Jetzt fällt auch der Kaiserin die Ähnlichkeit zwischen den beiden jungen Helden auf; aber über die Herkunft des Florenz läßt sich nichts Sicheres erfahren. Der Sultan gibt geschwind noch seinen Segen zur Hochzeit, und die Tragedj hat ihr Ende gefunden.

Erst im Beschluß erfahren wir den eigentlichen Ausgang: die Erkennung des zweiten Sohnes und damit die glückliche Vereinigung der ganzen Familie. Dieselbe Ungeschicklichkeit fand sich auch schon im Weihnachtsspiel und im „Thitus". Dann schildert der Herold die Hochzeit mit all ihrem Gepränge, wie das im Fastnachtsspiel durchaus gebräuchlich ist.

Zum Schlusse kommt noch die Nutzanwendung: Gott hilft immer wunderbar.

[1]) Zu diesem Ausdruck vergleiche S. 110.



Die letzten Worte sind sicher durch W. Saltzmann und dessen Empfehlung der alten Historien in der Einleitung beeinflußt[1]).

„Wie jr offt lesend in den alten /
Hystorien / welche ohne noth /
Alle seind zuerzelen / Gott /
Wöll noch erhalten die begeren /
Sich ehrlich vnd Christlich zu neren /
Darmit seyt befolhen dem Herren“.

Darunter steht die Bemerkung: „Gedicht durch Sebastian Wilden / zuhalten mit 18. personen / sonst mit 74. hat 10 Aktis“.

Im ganzen sind es 74 Personen, aber wahrscheinlich wurden die Rollen, die zum Teil sehr kurz sind, so unter die Schauspieler verteilt, daß 18 zur Aufführung genügten.

Erst nachdem wir Wilds Drama ganz betrachtet haben, wollen wir uns Sachs zuwenden. Es wurde schon erwähnt, daß er an seinem Stoffe große Streichungen vornimmt. Daß er die Königin den Raub ihrer Kinder erzählen läßt, ist nur zu billigen. Dann aber läßt er die ganze Jugendgeschichte der Söhne des Klemens aus; wir hören nichts von den schlimmen Streichen, die Florenz macht und die doch seine hohe Abkunft deutlich machen sollen. Sofort, nachdem Klemens das kleine Kind gekauft hat, tritt „Tagabertus“ ein und spricht über den Angriff der Türken; gleich darauf kommt „Heraclius“ — so heißt bei Sachs Octavianus[2]) — ihm zu Hilfe; die anderen Fürsten werden nur erwähnt, wenn sie um Hilfe gebeten werden, sonst treten sie überhaupt nicht auf. Nach dem Kampf des jungen Ritters mit dem Riesen tritt der erwachsene Florenz mit seinem Vater ein; er ist auch schon gerüstet und sein Vater schildert seine Kleidung:

„Ach, dein rüstung ist viel zu schlecht.
Dein harnisch ist rostig und schwartz,
Vol muckendreck sam brentes hartz.
In dein helmlin habn unerlogen
Ratzn und meus junge außgezogen.
So sindt auch auff deiner reittglennen
Langzeyt gesessen han und hennen.

---

[1]) S. S. 104.

[2]) Er regiert auch in Konstantinopel.

Dein schwerdt is wol stehle und gut,
Jedoch der rost es fressen thut“.

Aber nicht nur die komischen Episoden des alten Klemens ließ Sachs weg, sogar Marcibilla ist vollständig übergangen; sie tritt nicht einmal auf, von den Besuchen des Florenz im feindlichen Lager hören wir nichts, auch nichts von der Entführung; nur der König sagt am Schlusse: der Sultan solle sich samt seiner Tochter taufen lassen,

„Die wöll wir geben zu der ehe
Dir, du kühner ritter Florentz“.

Daß so das ganze Stück äußerst trocken und langweilig wird, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Im fünften Akt tritt die Kaiserin mit ihrem Sohne Florenz auf; kaum haben die beiden die Bühne betreten, da erzählt die Mutter ihrem Sohne die Geschichte ihres Unglücks, sowie seine Entführung durch die Löwin und seine Rettung! Das Wiedererkennen der verschiedenen Familienmitglieder ist äußerst trocken geschildert. Alles in allem gehört dies Drama zu den unglücklichsten des Hans Sachs. Wir werden hier — eine große Ausnahme! — Wild den Preis zuerkennen müssen, denn sein Drama hat gegenüber dem anderen noch Leben und steckt voll „Poesie“ — wenn man diesen Ausdruck überhaupt gebrauchen darf. Auch ist hervorzuheben, daß Wild hier in gar keiner Weise von Sachs beeinflußt ist.

Daß Sachs ganz von Saltzmanns Übersetzung abhängig ist, wenn er auch des Kaisers Namen und Regierungssitz ändert, sei nur deshalb erwähnt, weil es sonst noch nirgends geschehen ist.

Daß trotzdem Wilds Drama, für sich betrachtet, nicht viel besser als seine übrigen ist, dürfte schon die Inhaltsangabe bewiesen haben. Auch seine Technik hat sich in nichts gebessert; von selbständiger Erfindung ist gar nichts zu spüren; denn die verschiedenen kleinen Züge, die hie und da erwähnt werden mußten, fallen nicht ins Gewicht.

Am geeignetsten für eine Dramatisierung ist unter den von Wild bearbeiteten Volksbüchern das von der schönen Magelone. Es schien sich auch bei den Zeitgenossen einer größeren Beliebtheit zu erfreuen, wenigstens als Drama. Denn den Octavianus



benützte außer Wild nur noch Sachs in einer, wie wir sahen, unbedeutenden und wenig bekannten Komödie[1]); von der Magelone haben wir innerhalb des kurzen Zeitraums von 26 Jahren drei Dramen:

1540 erschien in Augsburg bei Heinrich Stainer eine „Historia Magelone / Spilweiß in Teutsche reimlein gebracht / Durch einen Studenten. Mit einem nutzlichen vnderricht Georgij Spalatini"[2]).

Am 28. Februar 1554 schrieb Hans Sachs eine Erzählung in Reimen „Historia der schönen Magelone, eins königs tochter zu Neapolis"; und schon 1555 arbeitete er diese Erzählung um in die „Comedi mit 19 personen, die schön Magelonaa / vnnd hat 7 actus".

Diese beiden Dramen, wie auch das von Wild gehen auf die alte Erzählung zurück,

„Welche in teutsch thet transferiern
Magister Veit Warbock, hocherfarn,
Auß frantzhösischer sprach vor jarn". (Sachs.)

Die Geschichte behandelt die Trennung und wunderbare Wiedervereinigung zweier Liebenden. Der Stoff stammt aus der Provence, ebenso seine erste Bearbeitung, welche dem Stiftsherrn Bernard de Treviez zugeschrieben wird; später soll Petrarca diese Erzählung umgearbeitet haben. Von beiden Fassungen ist nichts erhalten.

Aus dem Vorwort des Magisters Veit Warbeck, dessen Übersetzung 1536 zum ersten Male erschien, ergibt sich, daß die Geschichte 1453 in (nord-) französischer Sprache niedergeschrieben wurde.

Der junge Graf Peter aus der Provence zieht in die Fremde, lernt in Neapel, wo er sich im Turnier durch große Tapferkeit auszeichnet, die Tochter des dortigen Königs, Magelone mit Namen,

---

[1]) Rist berichtet von einer Aufführung des „Peter Squenz" in Hamburg durch englische Schauspieler; in dem Schauspielverzeichnis der Handwerker wird eine Tragödie vom Octavianus erwähnt. Vielleicht liegt diesem, allerdings unzuverlässigen Bericht das Drama von Sachs zu Grunde (vgl. Vierteljahrsschrift fLG I, 195); auch hier ist Sachs nicht genannt.

[2]) Der auch zu Warbecks Ausgabe einen „Sendbrieff" schrieb.



kennen und gewinnt ihre Liebe. Da sie einen anderen ungeliebten Ritter heiraten soll, läßt sie sich von dem jungen Edelmann, dessen fürstliche Abstammung sie allein kennt, entführen. Bei einer Rast in einem Walde schnürt der Ritter der schlafenden Geliebten, von Liebe überwältigt, das Mieder auf, dabei fällt ein kleines Bündelchen heraus, in dem sie drei Ringe, das Brautgeschenk ihres Liebsten, bewahrte. Diese packt ein Vogel und fliegt damit davon. Peter will dem Vogel seine Beute abjagen, aber dieser fliegt übers Meer; da besteigt Peter einen Kahn und wird zur Strafe seines Vergehens auf das offene Meer hinausgetrieben. Hier fangen ihn Seeräuber und schenken ihn ihrem Herrn, dem Sultan. Die verlassene Magelone pilgert nach Rom und zieht dann in die Heimat Peters und widmet sich der Fürsorge armer Kranken in einem von ihr selbst erbauten Spital. Die Eltern Peters verkehren viel mit ihr und erzählen ihr von ihrem Unglück, ohne zu ahnen, daß sie mit der Braut ihres verschollenen Sohnes sprechen. Nach langen Jahren wird Peter von dem Sultan in die Heimat entlassen; er verliert auf der Überfahrt sein Vermögen, wird krank und kommt so in das Spital der Magelone. Durch einen Zufall erkennen sich die beiden, und die Hochzeit wird mit großer Pracht gefeiert.

Außer in den verschiedenen deutschen Übersetzungen des Romans treffen wir dasselbe Motiv in dem mittelhochdeutschen Gedichte „Der bûsant“, das Friedrich von der Hagen in seinen „Gesamtabenteuern“ veröffentlicht hat[1]), und in Valentin Schumanns „Nachtbüchlein“ (1558) unter dem Titel „Ein schön hystoria vonn einem jungen Grafen auss Mümpelgert und eines hertzogen tochter aus Engellandt“[2]).

Hugo Holstein hat 1886[3]) die drei Dramen, von dem Studenten, Sachs und Wild, miteinander verglichen und kam dabei zu der schärfsten Ablehnung Wilds. Dies scheint mir auch in diesem Zusammenhange nicht gerechtfertigt. Wilds Drama zeigt unleugbar große Schwächen; dazu möchte ich weniger die sklavische Ab-

[1]) Nr. XVI. I, 331 ff. Stuttgart 1850. Auf die Ähnlichkeit mit dem französischen Gedichte aus dem 13. Jahrhundert „L'Escoufle“ weist R. Köhler hin (Germ. XVII, 62).

[2]) Bolte weist auf ein davon abhängiges Prosadrama in Danzig hin. (Vgl. seine Ausgabe Schumanns, Bibl. d. Lit. Ver. CXCVII, 397).

[3]) Zfd Phil. XVII.



hängigkeit von der Quelle rechnen — denn dadurch unterscheidet er sich weniger von den anderen — als vielmehr die äußerst ungeschickte Akteinteilung: Der erste Akt bringt bloß den Abschied Peters von seinen Eltern; im zweiten kommt Peter nach Neapel, siegt im Turnier und gewinnt die Liebe der Magelone, mit der er die Entführung verabredet. Der dritte Akt besteht aus einer einzigen Szene: die Flucht der Liebenden wird entdeckt, und der König läßt sie verfolgen. Im vierten Akt führt uns Wild die Trennung der beiden vor; nach manchen kleinen Szenen kommt Peter zum Sultan, Magelone in die Provence. Der fünfte Akt ermüdet uns durch die häufigen Besuche des alten Grafenpaares bei der Magelone; das Wiederfinden endlich ist kurz und trocken dargestellt.

Außerdem liegt Wilds Schwäche darin, daß er längere Partien seiner Vorlage nicht zusammenfaßt, sondern unverändert dramatisiert; hier ist vor allem an die Rolle der Amme zu denken. Während Sachs und der Student wenigstens einen Gang, den die Amme von der Magelone zu Peter zu tun hat, auslassen, folgt Wild getreulich seiner Vorlage. So eilt die Amme ganze Szenen lang unaufhörlich zwischen den beiden Liebenden hin und her, wie — um einen ziemlich geschmacklosen, aber treffenden Vergleich Görres' zu gebrauchen (S. 152) — „eine emsige Biene, die zwischen zwei einsam stehenden, fern einander entrückten Palmen hin und wieder fliegt und den Samenstaub von einer zur andern trägt und das Ferne aneinanderknüpft".

Ähnlich ungeschickt stellt Wild die verschiedenen Besuche dar, welche die Eltern Peters der Magelone in ihrem Spital machen. Bei dem Studenten tritt nur einmal die Gräfin auf, klagt um ihren Sohn und erzählt, daß die Ringe, welche sie ihm vor der Abreise geschenkt habe, beim Schlachten eines Fisches in dessen Magen gefunden wurden. Magelone tröstet sie, trotzdem sie selbst von tiefstem Schmerz erfüllt ist. Noch glücklicher verbindet Sachs diese Ereignisse miteinander: Graf und Gräfin besuchen Magelone; diese läßt für ihre hohen Gäste ein Mittagessen herrichten, und beim Schlachten des Fisches findet man die drei Ringe. Wild macht daraus vier langweilige Szenen, in denen die Handlung vollständig stille steht.

Auch reicht Wilds technisches Können nicht aus, das Wieder-



erkennen der Liebenden wirklich dramatisch zu gestalten. Warbeck berichtet, Peter habe der Spitalmeisterin seine ganze Geschichte erzählt, allerdings ohne einen Namen zu nennen; daran erkannte ihn die Geliebte. Diesen Bericht übernimmt Wild bei seiner uns zur Genüge bekannten Vorliebe für Wiederholungen: Peter berichtet also den ganzen Inhalt des Dramas, das sich soeben vor unseren Augen abgespielt hat. Magelone verläßt hierauf das Zimmer, und Peter sagt:

„Yetzt fehlst du mir aber in sinn /
Ach dise Spitelmaisterin /
Ermandt mich meiner Liebsten gar /“

Damit tritt sie wieder ein mit königlichen Kleidern angetan; aber erst als sie den „rußigen“ Schleier abwirft, erkennt er sie. Dann berichtet Warbeck ehrlich: „Ich kan nit die helfften erzelen der freuden so sie hetten / denn ich solchs gib eim jeglichen selber zu bedencken / solche ding läßt sich auch baß bedencken den schreiben“. Leider beherzigt Wild diese sehr verständige Bemerkung nicht, sondern quält sich mit einer verliebten Unterredung ab.

Daß sich unser Drama mit dem lebensvollen, frischen Werke des Hans Sachs nicht messen kann, ist ohne weiteres klar. Bei einem Vergleiche aber mit dem Drama des Studenten zieht Wild trotz der angegebenen großen Schwächen nicht den Kürzeren.

In der Erkennungsszene ist der anonyme Dichter ebenso ungeschickt wie Wild; hat bei diesem Peter die Magelone fast erkannt, so erklärt hier sie:

„Mir ist komen ein frembder gast
Er ist gestalt doch eben fast /
Fast wie der liebste Peter mein“.

In der ersten Szene des zweiten Aktes stellt der Student den Zweikampf auf der Bühne dar, ebenso den zweiten zwischen Peter und Friedrich von der Krone. Wie das geschah, kann man infolge des Mangels einer Regiebemerkung nicht feststellen. Wild beschränkt sich darauf, das Turnier im ersten Falle bloß anzudeuten: der König sieht mit Frau und Tochter dem Kampfe zu, „in dem erhebt sich ein gerespel / wanns still wirt / so wend sich der König vn die Königin vom Schrancken“ und sprechen über die Tüchtig-

keit des ihnen unbekannten Ritters. Den folgenden, ganz überflüssigen Zweikampf hat Wild ausgelassen.

Die größte Schwierigkeit bereitete allen Dichtern die Ausgestaltung der Szene, in welcher der Vogel die Ringe raubt. Sachs fand den einzigen Ausweg: Peter tritt auf und erzählt den Vorgang. Allerdings ist der Standpunkt gegenüber dem alten Liebesromane stark verschoben: darüber, daß er der Geliebten das Mieder aufgeschnürt hat und so die Schuld daran trägt, daß der Vogel die Ringe stehlen konnte, empfindet er kein Schuldbewußtsein. Nur eines kümmert ihn:

„Sind wohl drey tausent crona wert".

Peter wird dann auch im Walde gefangen und nicht auf hoher See; diesen Ausweg haben alle drei Bearbeiter eingeschlagen; sie sind trotzdem ganz unabhängig von einander.

Der Student macht sich die Sache sehr leicht. Wie Peter Magelone „schlaffende im schoss" hat, befiehlt die Regiebemerkung „Hic rapiuntur Annuli" und Peter fragt:

„Wo mögen sie doch hin sein kommen".

Damit geht er von Magelone weg, ohne ein Wort darüber zu sagen; im folgenden Monolog klagt er auf einmal, daß er Magelone verloren habe.

Auch bei dieser Szene konnte Wild von seiner Gewohnheit nicht lassen, die wichtigsten Szenen auf der Bühne vorzuführen, wenn sie auch noch so große technische Schwierigkeiten bereiteten. Das Aufschnüren des Mieders ist in der Erzählung Warbecks hübsch zu lesen; auf der Bühne aber muß diese ganz und gar undramatische Szene steif und langweilig wirken. „Peter preist sie ein wenig auf / findt die Ring in jrem Busen in Zendel eingewickelt." Er sieht nach, und wie er die Ringe sieht, bemerkt er gleichmütig:

„Ich wills wider zsam binden eben".

„In dem lasst er ein Vogel fliegen"[1]) und spricht:

„Sich diser verfluchte Vogel /
Hat mir die Ring wegzucket schnell /"

Er will ihn geschwind einholen, solange Magelone noch schläft, und geht ab. Magelone erwacht gleich darauf. Darüber, daß sie allein ist, ist sie sehr erstaunt, nicht im geringsten aber über den

[1]) Vgl. S. 156 f.

Zustand ihres Kleides: „Sieht sich auch vornen offen / manglet der Ring und spricht:

„Ach ich hab auch die Ringe mein /
Verloren auß dem Busen all /".

Dann beginnt sie um Peter zu klagen; ihr Schmerz und ihre Verzweiflung sind in glücklicher Weise ausgedrückt; auch versucht Wild den langen Monolog durch stummes Spiel zu beleben: „Fellt darmit nider / richt sich widerumb auff /" oder: „Sie steht auff / geht einmal oder zwey herumb / vnnd spricht weyter".

So löste Wild nicht ungeschickt die sehr schwierige Frage der Dramatisierung dieser Szene; um so weniger ist Holsteins Urteil zu verstehen, der gerade diese Szene als Beweis der Überlegenheit des Studenten über Wild anführt.

Sonst bietet Wilds Drama wenig Bemerkenswertes. Die einzig selbständige Erfindung — wenn man so überhaupt sagen darf — ist wieder der Narr. Hier beschränkt er sich darauf, kurz vor der Hochzeit zu sagen:

„Ho ho / d'Schuch ab vnd zun Beht /
Diser Heyrat ist schon besteht".

Der Beschluß schildert wieder die Hochzeit, bei der eigens bemerkt wird:

„Schöner Comedj hielt man vil".

Die Moral der Geschichte beruht bei den drei Dichtern in verschiedenen Lehren. Sachs betont die Notwendigkeit einer guten Erziehung und die Gefahren der Liebe; die Kinder sollen ihren Eltern gehorsam sein und

„sparen in lieb biß in die eh,
Denn haben ein lieb und keine meh,
Auß den in rumb und ehr erwachs
Im ehlichen standt, wünscht Hans Sachs".

Dieselbe Moral hatte er schon 1515 aus dem „Kampfgespräch von der Lieb" gefolgert:

„Spardt ewr lieb biß in die Eh,
Denn habt ein Lieb, sunst keine meh,
Die selbig Lieb die ist mit ehrn,
Wie vns die Heylig schrifft ist lern".



Beim Studenten spricht der Narr Morio den Epilog und betont: Das Glück ist voll böser Tücke; darum muß man in aller Not auf Gott vertrauen; viel Unglück kann aber vermieden werden durch eine gute Erziehung.

Es nimmt uns Wunder, daß der Schulmeister Wild diese Lehre nicht seinen Zuhörern einschärfte; auch über die verbotene Liebe sagt er nichts. Allerdings hat die Amme in ihren Unterhandlungen mit Peter oft und aufdringlich genug von dem Vorzug der lauteren Liebe gesprochen.

Wild weist uns hin auf die Wandelbarkeit des Glückes: als die Liebenden im Walde sich am glücklichsten wähnten, verkehrte Gott ihr Glück in Unglück. So darf man dem Glücke der Welt nicht vertrauen,

„Dann es ist rundt vnd schlüpfferigk";

als einzige Hilfe bleibt dem Menschen das Vertrauen auf Gott.

Eine merkwürdige Stelle aus der Magelone muß noch erwähnt werden, die einzige in sämtlichen Werken Wilds, an der sich sein Protestantismus polemisch äußert: Magelone kommt von Rom zurück; die „Burgerin" fragt sie, ob man dort die Pilger lieb habe. Darauf erwidert Magelone:

„Ja liebe Fraw welcher Gellt hat".

Sonst ist in sämtlichen Dramen und Meistergesängen Wilds nicht eine leise Andeutung mehr zu spüren von den großen Fragen, welche die Zeit vor wie nach der Reformation bewegten.

Im ganzen ist der Ton in der Magelone frischer und die Darstellung weniger ermüdend, als in den beiden anderen Dramen; seinen epischen Grundzug kann natürlich auch der Stoff dieser Geschichte nicht verleugnen[1]), aber er stellte einer Dramatisierung nicht unüberwindliche Hindernisse entgegen; so gelang auch Wild eines seiner frischesten Dramen.

[1]) Tieck arbeitete bekanntlich das alte Volksbuch in eine sentimentale Erzählung um, die Steiner mit Recht verurteilt, was ja Tieck auch schon selbst im „Phantasus" tat; von einem geplanten Drama ist nur ein phrasenhafter Prolog übriggeblieben, der keinen Schluß auf die beabsichtigte Fortsetzung zuläßt.



„Asinus vulgi".

Wilds letztes Drama „Ein schöne Tragedj auß dem Esopo gezogen von dem Doctor der den Esel je tryb / je zoch / je er oder sein Son rytte / und zuletzt ertrencken thet / In summa wie er sich mit dem Esel hielt / gefiel als der Wellt nit" ist das lebendigste und volkstümlichste infolge seiner nahen Verwandtschaft mit dem Fastnachtsspiele. Wir haben hier den im ästhetisch so skrupellosen 16. Jahrhundert nicht seltenen Fall der Dramatisierung einer Parabel (vgl. Everyman, Verlorener Sohn usw.); nur eignet sich die vorliegende am wenigsten für die Bühne. Gerade sie rechtfertigt Lessings — im übrigen auf falschen Voraussetzungen beruhende[1]) — Forderung des Lakonismus in der Fabel; denn eine Verbreiterung bedeutet hier gleichzeitig eine Verwässerung.

So vielfach die anderen Parabeln dramatisiert wurden, so bedeutende Dichter sich mit ihnen beschäftigten (Macropedius und vor allem der genialste Dichter des 16. Jahrhunderts Thom. Naogeorgus), von der Parabel vom „Asinus vulgi"[2]) sind uns nur zwei Bearbeitungen von unbedeutenden Dichtern erhalten: Greff 1538, Wild 1566.[3])

---

[1]) Er hielt die zusammenfassenden Inhaltsangaben der lateinischen und byzantinischen Paraphrasen für die Originalfassungen der Fabeln.

[2]) Diesen Titel trägt die Fabel in den „Fabulae Aesopi" des Joach. Camerarius Tübingen 1542 (f. 88 v). Auch Goedeke benützt ihn.

[3]) Goedeke weist (Grdr. I², § 100. 5. 21 S. 476) auf das Buch von Heinr. Kerkring hin „Verzeichniß von denen adelichen Familien. Der Zirkel-Gesellschaft in Lübeck. Lübeck 1689"; in diesem Werk, das ich nicht bekommen konnte, wird berichtet: „An. 1451 wahr daß Jener mit

Der Inhalt der Fabel ist bekannt: Vater und Sohn treiben einen Esel zu Markte; von allen, welchen sie begegnen, werden sie getadelt, entweder weil sie beide zu Fuße neben dem Esel hergehen, oder weil der Sohn, oder weil der Vater, oder weil endlich sie beide reiten; da versuchen sie es den Leuten dadurch recht zu machen, daß sie den Esel zusammen auf der Schulter tragen. Aber auch damit erreichen sie ihr Ziel nicht; so sehen sie schließlich ein, daß man sich um die Meinung der Welt nicht kümmern darf.

Der orientalische Ursprung dieser Fabel, sowie ihre Verbreitung ist in diesem Zusammenhange nicht von Bedeutung, im übrigen von Karl Goedeke längst klargelegt. Wichtig sind hier nur die beiden Hauptrichtungen: In der besten Fassung will der Vater seinem Sohne den Lauf der Welt zeigen, um ihn von seiner Unschlüssigkeit, welchem Rate er folgen solle, zu heilen; so erzählt Don Juan Manuel 1335 in seinem Buch „Patronio", bekannter als „El Conde Lucanor"[1]. Die andere Wendung findet sich in Boners „Edelstein" (zw. 1324 und 1349)[2]; hier ist auch der Vater ein Tor. Dazu kommt eine wirkliche Dummheit: das Tragen des Esels auf der Stange.

Im 16. Jahrhundert war diese Parabel weit verbreitet; vor allem durch Johann Paulis „Schimpf und Ernst"[3], das seit 1522 in zahllosen Auflagen, Umarbeitungen und Nachahmungen erschien[4]. Aber hier fehlt die letzte und größte Dummheit: das Ertränken des Esels.

---

dem Esel keinen Danck verdienen kondte, er ritte oder ginge zu Fuße. Tichtere Lütje und Hermann Beere, Hanß Berckefeld, Jordan Pleßkauw. de nenen danck verdende mit dem esel, he reet effte ginck". Mit diesem Drama beschäftigt sich C. Walther (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VI [1880] S. 6 ff. u. XXVII [1901] S. 1 ff.); er hält für die Quelle die „Scala Coeli" des Predigermönches Joh. Junior (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts).

[1]) Übersetzt von Joseph von Eichendorff als „Der Graf Lucanor", Berlin 1840. Die Fabel findet sich hier im 24. Kapitel.

[2]) Ausgabe von Fr. Pfeiffer, Leipzig 1844.

[3]) Die vorzügliche Ausgabe von H. Oesterley (Bibl. d. Lit. Ver. LXXXV; 1866) bringt S. 539 eine große Menge von Literaturnachweisen, wobei nur korrigiert werden muß: Goedeke in Orient und Occident I (statt II).

[4]) Aufgeführt in J. M. Lappenbergs Ausgabe des „Ulenspiegels" (Leipzig 1854) S. 363—380.

Das treffen wir zuerst bei Poggio. Dieser sah wohl, als er bei Gelegenheit des Konstanzer Konzils nach deutschen Handschriften suchte, eine der zahlreichen Bilderhandschriften des „Edelsteins", wenn man den Anfang der Facetie so auslegen darf. Hätte er etwa eine Abschrift des „Schachzabelbuchs" von Konrad von Ammenhausen[1]) gesehen, wäre das gleichgültig; denn beide Werke enthalten die Fabel in derselben Grundfassung.

Poggio scheint dann selbständig noch die größte Dummheit hinzugefügt zu haben, eben das Ertränken des Esels. So konnte er mit vollem Recht der Facetie den Titel geben „Rustica simplicitas"[2]).

Diese Fabel übernahm — außer 48 anderen — Sebastian Brant (wörtlich) von ihm, als er für seinen Sohn Onuphrius einige Fabeln von Aesop, Avian usw. zusammenstellte. Sie erschienen 1501 mit dem Druckvermerk:

„Mythologi Esopi clarissimi fabulatoris: vna cum Auiani et Remicij quibusdam fabulis: per Sebastianum Brant nuper reuisi: additisque per eum ex varijs autoribus / centum circiter et quadraginta elegantissimis fabellis / facetis dictis / et versibus: ac mundi monstruosis compluribus creaturis: Impressi Basilee opera et impensa magistri Jacobi de Pfortzheim: Anno dominice incarnationis primo post quindecim centesimum: feliciter finiunt."[3])

Von diesen Fabeln erschienen Übersetzungen:

„In disem buch ist des ersten teils: das leben vnd fabel Esopi: Auiani: Doligani: Adelfonsi: mit schympffreden Pogij Des andern teils vßzüge schoner fabeln vn exempeln Doctoris S. Brant: alles mit synen figuren vn Registern."

„Getruckt zum Thiergarten durch Joannem Prüß burgern zu Strasburg: In dem Augstmonat des MCCCCC vnd achtsten jares." (2°)[4]).

---

[1]) Herausgegeben von F. Vetter, Frauenfeld 1886—92 (Ergänzungsheft zur Bibl. älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz).

[2]) In der (italienischen) Ausgabe Straßburg 1513 trägt sie keine Nummer. In der Ausgabe München 1910 (herausgegeben von H. Flörke) Nr. 100.

[3]) München UB. Auct. gr. 4 (f. 124—202). Göttingen UB. Fab. Rom. I, 5345.

[4]) München StB. A. gr. b. 14. 2°.

Ganz dieselbe Übersetzung wurde wieder gedruckt in 4°.[1]):

„Esopus leben vnd Fabeln: mit sampt den fabeln Auiani: Adelfonsi / vnd etlichen schimpffreden Pogij. Darzu vßzüge schöner fabeln vn exempeln Doctors Sebastian Brant / alls klärlich mit schönen figurn vn registern vßgestrichen."

„Gedruckt zu Freiburg im Breyßgaw / durch Joannem Fabrum Juliacensem / Im jar MDXXXV im monat Februario."

Die Holzschnitte der Straßburger Ausgabe sind dieselben wie in der lateinischen; nur sind die Stöcke mehr abgenutzt. Die Freiburger Bilder sind naturgemäß viel kleiner, und im Verhältnis zu den anderen roher und unbeholfener. Sie zeigen aber ganz dieselben Szenen; auch die Anordnung und die Hauptbewegungen sind die gleichen, nur sind sie umgekehrt[2]); der Zeichner arbeitete also, ohne viel umzustellen, nach den Holzstöcken.

Außer Brant ist von Poggio auch Hans Sachs abhängig in seinem Schwank: „Der waldbruder mit dem Esel. Der argen Welt thut nyemandt recht"[3]) vom 6. Mai 1531; wenn auch an Stelle des Ertränkens das Erschlagen des Esels tritt, ändert dies ja in der Wirkung nichts. Aber ein großer Unterschied ist gegen den Italiener zu bemerken: Hans Sachs nimmt die alte Form der Moral wieder auf, daß der Vater den Sohn belehren will; unter wessen Einfluß dies geschehen ist, vermag ich leider nicht anzugeben[4]).

Aber Sachs hat auf die Dramatisierung dieser Fabel noch einen größeren Einfluß, er zeigte den Weg, auf dem überhaupt erst eine solche möglich war: er individualisierte die dem Vater und seinem Sohne begegnenden Personen, die bisher nur als „nonnulli" oder „einige" oder ähnlich bezeichnet waren. Durch diese Erzählung ist Joachim Greff zu seiner Tragödie[5]) angeregt worden. Schon der Titel

[1]) München UB. Auct. gr. 25 (schadhaft). Göttingen UB. Fab. Rom. I, 5265. Wörtlich übereinstimmt damit die Ausgabe von Stephan M. Graff zu Freiburg 1545 (München StB. A. gr. b. 56). Diese Übersetzungen sind verzeichnet: Goedeke I² § 99. Facetien, 8. 3. S. 441.

[2]) Außer den Bildern der Fabeln: 3. 6. 15. 34. 52. 53. 60. 64 (nur die linke Seite!). 94. 126. 129. 140.

[3]) Werke IV (Bibl. d. Lit. Ver. CV), S. 300.

[4]) A. L. Stiefel „Über die Quellen der Fabeln und Schwänke des H. Sachs" (Nürnberg 1894) geht auf diese wichtige Frage nicht ein.

[5]) Ich benütze das Exemplar der Königsberger Universitätsbibliothek.

„Mundus Ein schöns newes kurtzes spiel von der Welt art vnd natur / durch Joachimum Greff zusammengebracht / nützlich vnd fast kurtzweilich zulesen.

Wiltu wissn der WELT art vnd sin
Das magstu gentzlich lernen hierin /
Inn diesem buch / wiewol nicht gros
Doch wird dirs gfalln vber die mas
Kauffs nur vnd lies darnach mit vleis
Sol dich nicht rewen vorwar ich weis."

zeigt die Moral, die ganz mit der Manuels und Sachsens übereinstimmt; ebenso ist auch bei beiden der Vater zu einem Einsiedler geworden, der sich mit seinem jungen Sohn in eine Wüstenei zurückgezogen hat; und bei beiden Bearbeitern möchte der Sohn die Welt sehen, kehrt aber, eines Besseren belehrt, wieder in die Einsamkeit zurück.

Ein weiterer Beweis für die Abhängigkeit Greffs von Sachs zeigt sich, wenn man vergleicht, welche Personen bei den verschiedenen Anlässen die beiden Wanderer tadeln. Auf die Reihenfolge braucht man natürlich nicht einzugehen, diese war ja leicht zu verändern. Wichtiger ist wohl folgende Zusammenstellung der tadelnden Personen:

	Sachs		Greff[1])	
Der Esel geht leer	(I)	Kriegsmann	(III)	Miles
Der Sohn reitet	(II)	Altes Weib	(II)	Civis
Der Vater reitet	(III)	Bauer	(I))	Duo Rustici
Beide reiten	(IV)	Bettler	(IV)	Monachus[2])
Sie tragen den Esel	(V)	Edelmann	(V)	Nobilis.

Ausgenommen die geringfügige Änderung, den Bürger an Stelle des alten Weibes zu setzen (die uns noch dazu gerechtfertigt erscheinen wird) ist nur ein größerer Unterschied zu bemerken: bei Sachs erschlagen die beiden den Esel, bei Greff will es der

[1]) Die römischen Zahlen bedeuten die Reihenfolge der Fälle in der Handlung.

[2]) Die Verwandlung des Bettlers in einen Bettelmönch entspricht der protestantischen Gesinnung Greffs; so war eine Polemik gegen die Katholiken möglich, die er auch mit großem Eifer führt. Als Hauptbeispiel für diese Gesinnung Greffs sei die Identifizierung der Wechsler im Tempel mit dem Papst und der Kurie im „Zacheus" (1546) angeführt.

Sohn tun, aber der Vater duldet es nicht. Diese Handlung schien Greff eben zu dumm, da uns doch der Vater der Typus des klugen Menschen sein soll.

Außer H. Sachs war für Greff noch von maßgebendem Einfluß die alte Gattung der Revue; dabei wurden ja gewöhnlich die einzelnen Stände durch einen Einsiedler vorgeführt und samt ihren Vorzügen und Schwächen geschildert. Zuerst wurde diese Revue im Fastnachtspiele dramatisch verwertet, man denke an die verschiedenen Bearbeitungen der Sage vom getreuen Eckart vor dem Venusberg. Später erst kam die erzählende Revue auf; ihr künstlerischer Höhepunkt ist Murners „Geuchmatt", wo der Dichter selbst als Kanzler uns die Geuch vorstellt.

Ebenso wie in den einfachen Revuen[1]) ist die Anordnung bei Greff ganz schematisch. Zuerst tritt eine Person auf und hält einen Monolog, dabei klagt ein Stand über den anderen: der Bauer über den Städter und umgekehrt, der Bettelmönch über den Schaden, den Luther den Klöstern zugefügt, der Edelmann über die parvenuhaften Bürger usw. Nach diesem Monolog[2]) tadelt die Person den Vater in vier Zeilen wegen seiner Handlungsweise; dieser fertigt sie grob ab, und sie geht, ohne ein Wort zu sagen; nun klärt der Vater den Sohn über ihr Wesen und ihren Charakter auf. Da Greff natürlich nicht alle Stände auftreten lassen konnte, muß der Vater am Schlusse in einer ungeheuer langen Rede die nicht erschienenen Personen (Papst, Fürsten usw.) charakterisieren.

Gegenüber diesem ziemlich ungeschickten Werke[3]) steht Sebastian Wild auf einem bedeutend höheren Niveau. Er geht wohl auch von Sachs aus; daß er auch Greff kannte, ist aber schwerlich anzunehmen, obwohl die Verse des Herolds an den Titel „Mundus" anzuklingen scheinen:

„Darumb seyt still vnd mercket auff /
So möcht jr hören der Wellt lauff /".

---

[1]) Vgl. auch Gengenbach.

[2]) Der einzige Versuch, die beiden Bauern miteinander einen Dialog führen zu lassen, ist mißglückt.

[3]) Scherers Urteil über Greff halte ich für zu schroff ablehnend. Leider verfiel R. Buchwald in den entgegengesetzten Fehler; besonders die Verdienste Greffs um das deutsche Volksdrama scheinen mir zu hoch angeschlagen.

Dieser Titel scheint überhaupt verbreitet gewesen zu sein; so enthält Philipp Wackernagels „Das deutsche Kirchenlied" im II. Bande (S. 843 ff., 1075 ff. und 1077) drei Lieder, die den nämlichen Titel tragen, sich aber nicht auf unseren Stoff beziehen, sondern nur allgemeine moralische Betrachtungen enthalten. Aber ein Punkt vor allem ist es, worin Wild über Sachs und Greff hinauskommt: die Art und Weise, wie die einzelnen Personen tadeln, steht in innerer Beziehung zu ihrem Charakter[1]).

Alle Vorgänger Wilds berichten nur, daß Vater und Sohn neben dem Esel hergehen; Wild sucht diese einfache Tatsache auszuschmücken. Zuerst gehen die beiden hinter dem Esel her[2]). Da begegnet ihnen ein nicht näher charakterisierter Abenteurer, der sie als Trabanten des Esels verspottet; er empfiehlt ihnen am Schluß, im nächsten Wirtshaus ein Seidel Wein zu trinken:

„So möcht jr dem Herren Esel
Dester besser nachfolgen schnell."

Auf diese Verspottung hin nehmen die beiden Reisenden den Esel am Zaume; allerdings ist hier der Sohn der Klügere:

„Ey nein er förcht er lauff vns hin /
Vnd verlieren jn auff der strassen."

Jetzt begegnen ihnen ein Bader und ein Bauer. Der Bader, der sehr gut geschildert ist, hält den Esel für krank. Als ihm der Doktor seinen Stand mitteilt, fühlt er sich seiner Sache noch sicherer und empfiehlt ihm, den Esel in die „Aapodeck" zu führen und dort die Handlungen mit ihm vorzunehmen, die im Fastnachtspiel vom Arzt immer wieder vorkommen[3]). Der Bauer dagegen

[1]) Die Rahmenszenen sind später zu betrachten.

[2]) Die Regiebemerkung lautet: sie „treiben den Esel vor jn her"; allerdings sagt der „Abenthewrer":

„In disem Landt hab ich nye kein
Esel sehen Trabandten haben /
Welche neben jm einher traben".

Das scheint bloß ein Versehen zu sein, denn die Trabanten gehen doch wohl eher hinter drein.

[3]) Die letzten Verse der Seite L11 V v (bei Tittmann S. 223, 65—71) hatte wohl der Bader zu sprechen. Außer der inneren Wahrscheinlichkeit spricht die ganze Anordnung dafür: mit der Zwischenrede des Bauern ist seine Rolle fertig.



meint, er solle wenigstens den Knaben reiten lassen; er selbst habe einen alten Esel zu Hause, den er aber nie schone.

Währenddessen kommt der Schultheiß und der Wirt. Der Schultheiß fragt sofort nach Namen, Stand und Wanderziel wie eine richtige Obrigkeit; als er aber den Namen „Dr. Rechtthon" erfährt, kann er es sich nicht versagen, bitter zu spotten: der Doktor wolle wohl in der Stadt Kunst und Weisheit in solcher Menge kaufen, daß er jetzt das arme Tier schonen müsse. Darüber erzürnt der Doktor sehr:

„So vil Kunst hab ich wol bey mir /
Das ich ewr aller meinung spür /";

aber er besinnt sich auf seinen Namen und seinen Ruhm:

„Darummen will ich euch recht than /
Vnd meinen Son jetzt reiten lahn /
Nach außweisung meines namens schlecht
Das ich euch allen will thun recht".

Doch der Schultheiß spottet weiter:

„Herr tragt den Esel in die Stadt /
Er wirt sonst müth".

Da bringt der Wirt das Gespräch und damit den ganzen Akt dadurch zum Abschluß, daß er die anderen auffordert, den Doktor Doktor sein zu lassen und in sein Wirtshaus zu kommen, was alle mit Freuden tun.

Bei Beginn des dritten Aktes reitet der Sohn.

„Auff das wir nit von ander Leüten
Aber mal geuexieret weren".

Da treffen sie einen Kaufmann, einen Bürger und einen Edelmann; auch sie bringen dem Doktor mit seinem anmaßenden Namen das größte Mißtrauen entgegen. Der Kaufmann fragt ihn nach seiner Frau; wie dabei der Doktor bekennen muß, daß manchmal „das Wetter schlecht ein", ist eigentlich der Beweis erbracht, daß er seinem Namen nicht gerecht werden kann. Aber er meint, sein Name beziehe sich bloß auf das „was in das Regiment gehört", nicht auf häusliche Angelegenheiten. Die ganze Szene zeigt ein glückliches Zurückgreifen Wilds auf die sehr beliebten Fastnachtspiele mit häuslichen Konflikten. Durch solche kleine Züge wird die Verbindung des volkstümlichen Spieles mit dem Schul-



drama wiederhergestellt und dadurch das deutsche Volksschauspiel auf eine kultiviertere Stufe gehoben. Der Tadel, daß der Vater nicht reitet, wird zum Schlusse ganz äußerlich angehängt; aber auffallend schnell lassen sich Vater und Sohn von ihm bestimmen.

Nun kreuzen ihren Weg ein Bettler und eine Bettlerin; der Vater fordert den Vitzentz[1]) auf, ihnen drei Groschen zu geben. Da erbarmt sich voll Dankbarkeit die Bettlerin über das Kind — eine ausgezeichnete Motivierung! —, das schwitzend auf dieser „rauchen strassen" zu Fuß gehen müsse, und der Bettler schließt sich ihren Bitten an, der Vater möge doch den Sohn auch mitreiten lassen. Die Bedenken wegen der zu schweren Last zerstreut ein Müller, der ja in diesem Falle Sachverständiger ist: sein Esel sei bloß halb so stark, müsse aber doch ein „schaff korn" und ihn selbst tragen. So läßt sich der Vater überreden, den Knaben mit auf den Esel zu nehmen.

Kaum haben diese drei Wanderer die Bühne verlassen, da kommt ein Handwerksmann und ein Pfaff[2]); diese haben natürlich wieder Mitleid mit dem Esel.

Jetzt stehen sich Vater und Sohn ratlos gegenüber; da fällt dem Jungen zum Glück der Rat des Schultheißen ein, den sie vorher in ihrer Verblendung für Spott gehalten hatten.

„Fürwar wir werden wol bestehn /
So wir vnsern Esel tragen /
Ich will jn vornen auf mich legen /
So greiff du hinden dran hergegen[3]).....
Wir wöllen mit zum Keyser gahn."

Naiv bemerkt der Sohn dazu:

„Ich mein es werd lachen der Mann /
Wann er vns sicht den Esel tragen".

---

[1]) Nur an dieser Stelle erfahren wir, wie der Knabe heißt und daß er das einzige Kind des Vaters ist; ebenso wie nur im Gespräch mit dem Kaufmann erwähnt wird, daß die Frau des Doktors noch lebt. Viel besser ist es, wenn Sachs und Greff die Mutter schon gestorben sein lassen.

[2]) Man denkt an den Prolog zu Greffs „Mundus":

„Ir wist es ist kein spiel so klein,
Es wil einn alt weib oder Münnich drin sein".

[3]) Vgl. S. 156.



Und wirklich kommen gleich lachend und spottend ein Handwerksgesell, ein Bote und ein Landsknecht; besonders der letztere bewundert immer den großen Hasen, den der Doktor geschossen und nach Schlesien tragen wolle; er hält ihn für „aller Hasen Mutter groß"[1]). Dann aber lacht er den Doktor weidlich aus, daß er den Esel auf sich reiten lasse. Auf die gereizte Antwort des Vaters, er heiße „Rechtthon", entgegnet er spöttisch:

„Du hast der rechten Stund verfehlt /
Heüt am Morgen mit dem Auffstahn"[2]).

Die anderen ziehen unter großem Gelächter ab und lassen
„den Esel reyten
Auff seinem Doctor in die weyten".

Da ergreift den Vater gerechte Wut und er schleudert den Esel ins Meer[3]), was der Sohn mit den gefühlvollen Worten begleitet:

„Gehin du fauler Eselstropff /
Wol hast du mir ertruckt den kopff /
Wol hab ich so hart an dir tragen".

Doch ihre Hoffnung, damit allen Tadel aus der Welt geschafft zu haben, erfüllt sich nicht. Ein Reiter bedauert sie wegen ihres weiten Marsches; aber wie er vom Ende des Esels hört, ruft er aus:

„Du nennest dich aus vppigkeit
Einen Doctor aller weyßheit /
Du bist der gröste Narr allein /"

Wild läßt den Doktor beschämt, aber auch gebessert gehen.

Soweit konnte Wild Sebastian Brant folgen; auf diese Quelle hingewiesen zu haben, ist Goedekes Verdienst. Da diese Brantfabeln mit der Aesop-Übersetzung Steinhöwels zusammengedruckt sind[4]), konnte Wild schreiben „aus dem Esopo gezogen".

---

[1]) Die Schlesier hatten einst, wie die Bürger der Stadt Drausfeld bei Göttingen, einen Esel seiner Ohren wegen für einen Hasen gegessen (Tittmann).

[2]) Vergl. Anm. 1 auf Seite 135.

[3]) Vgl. S. 155.

[4]) Die ersten Zeilen der Vorrede in der Straßburger und Freiburger Ausgabe stimmen wörtlich mit dem Vorbericht zu der Aesop-Ausgabe von J. Zainer in Ulm (o. J.) überein, wie sie Lessing — der auch auf diesem Gebiete noch heute jeder wissenschaftlichen Arbeit Anregungen gibt — in dem Aufsatz über „Romulus und Rimicius" aufgezeichnet hat. (Werke, Lachmann-Muncker XI[3] S. 366 f.)

Das Exemplar der Straßburger Ausgabe, welches die Staatsbibliothek zu München besitzt, trägt auf dem ledergepreßten Deckel den einfachen Titel „Esopus"; das Göttinger Exemplar der Freiburger Ausgabe hat auf dem Pergamentrücken die handschriftliche Bezeichnung „Esopus durch Doctor Brant"; ein Beweis dafür, daß diese Bezeichnung ganz gebräuchlich war.

Aber dieses Resultat ist unzuverlässig, denn es zieht die Rahmenszenen nicht in Betracht.

Der Kaiser klagt zu Anfang über die Unmöglichkeit, es aller Welt recht machen zu können; der Marschalk sucht ihn zu trösten:

„Der muß am Morgen früh auffstahn /
Der allen Menschen recht will than".[1]).

Aber der Kaiser ist der Regierung müde und bietet seinem Marschalk wenigstens für ein Jahr die Krone an; der weigert sich aber ganz entschieden. Zum Glück fällt diesem der Doktor ein, der sich rühmt, es allen Leuten recht zu machen; zufällig kommt er auch gerade herbei und erklärt stolz:

„Gnediger Herr ich hab bey allen
Menschen kein vngunst auff erdtreich".

Aber ehe er die Krone nimmt, will er zuerst den Beweis für seine kühne Behauptung erbringen. Der Kaiser ist es zufrieden, obwohl der Hofnarr — sehr frisch und witzig — den Doktor als seines gleichen anspricht und mit demselben Rechte die Krone beanspruchen zu können glaubt. Zum Abschied ermahnt der Kaiser den Doktor:

„So thut bey zeyt auffstahn".

Als aber der Doktor erst um 9 Uhr kommen will, fragt der Monarch verwundert:

„Wilt du allen Menschen thon recht
Und wilt schlaffen bis neune schlecht?"

Doch will er die Probe wagen, trotzdem auch schon der Marschalk den Doktor für einen „Geugelmann" hält.

Wie dann am Schlusse der gedemütigte Doktor zum Kaiser

[1]) Vgl. Brants „Narrenschiff" Kap. 41: „Wer yedermann künd dienen recht / Der must syn gar eyn guter kneht / Und früg vor tag dar zu vffston". Zarncke führt in seiner Ausgabe (Leipzig 1854) mehrere Parallelstellen an, aber Wild nicht.



kommt, ihm seine Beschämung eingesteht und die Krone ausschlägt, verspricht der Kaiser, ihm den Esel zu ersetzen, und ernennt ihn und seinen Sohn zu Hofräten. Gewiß soll das kein Schwankmotiv sein, wie Goedeke meinte; der Kaiser hat gesehen, daß die beiden genug Weltkenntnis auf ihrer Reise gesammelt haben, diesen wichtigen Posten auszufüllen.

Für diese Einkleidung vermag ich keine Quelle anzugeben. Sicher war eine solche vorhanden: denn eine so glückliche Erfindung und einen so guten Aufbau kann man Wild nicht zutrauen; ganz abgesehen davon, daß solch künstliche Einrahmungen im Drama des 16. Jahrhunderts eine äußerst seltene Erscheinung sind, trotz der großen Beliebtheit von Zwischenspielen, welche allerdings meist komisch waren[1]).

Dieses Rätsel kann auch eine Mitteilung Joh. Joach. Eschenburgs, des bekannten Freundes Lessings[2]), nicht lösen. Dieser berichtet im „Neuen literarischen Anzeiger" 1807 von einem Holzschnitte ohne Jahr und Signatur, dessen Entstehung er in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts verlegt.

„Das erste und letzte Fach dieser Tafel gehört nicht zu dem Inhalte der Fabel, sondern scheint sich auf irgend einen, wahren oder angenommenen, Anlaß zu ihrer Erzählung zu beziehen. In dem ersten scheint ein Bote von einem kaiserlichen Herold einen Auftrag zu erhalten, und in dem achten der Herold dem Kaiser und dem Papste Bericht von dieser Sendung abzustatten, vermutlich mit Erzählung und Anwendung der Fabel. Möglich auch, daß unter dem Boten im ersten Fache die Hauptperson derselben zu verstehen ist; denn dieser heißt beim Poggi (sic!) senex, beim Boner schlechthin Mann, und späterhin erst ward ein Müller daraus.

Die übrigen sechs Abteilungen verfolgen die Geschichte ganz in der Ordnung, welche die älteren Erzählungen halten .... Hier gehen zuerst Vater und Sohn neben dem Esel her; dann reitet ihn der Sohn, dann der Vater, darauf beide; dann trägt der Vater den Esel auf der Schulter und der Sohn hilft ihm nach; endlich stürzen beide vor Ungeduld den Esel ins Wasser."

Als Goedeke die Ähnlichkeit mit der Wildschen Komödie sah, glaubte er eine Illustration nach einer Aufführung des Wild-

[1]) Vgl. die Schrift von Fr. Hammer.

[2]) Er kannte aber Wild nicht.



schen Stückes vor sich zu haben. Mit Recht legt er keinen großen Wert auf die Zeitbestimmung Eschenburgs. Es dürfte noch heute einem Kunsthistoriker unmöglich sein, einen primitiven Holzschnitt genau zu datieren. Da Eschenburg keine Angabe über den Besitzer macht, ist die Nachforschung noch mehr erschwert. So führten auch meine Erkundigungen zu keinem Resultat.

In seiner Entdeckerfreude ist Goedeke wohl etwas zu weit gegangen. Aber schon Jul. Tittmann wirft die Frage auf, ob dieser Holzschnitt Illustration oder Quelle sei. Als unmittelbare Quelle ist aber dies Bild keinesfalls anzusehen; daß Wild daraus die ganze Rahmenerzählung sich kombiniert hätte, kann man seiner Phantasie nicht zutrauen. Wenn wir Eschenburg glauben dürfen, daß der Bogen nicht zum Zerschneiden in einzelne Bilder bestimmt war, wäre ein solches fliegendes Blatt ein Beweis für die Volkstümlichkeit des Stoffes in dieser Einkleidung. Sollte die Aufführung, nach der die Zeichnung angefertigt wurde[1]), wirklich die des Dramas unseres Basti Wild sein — und als solche wäre sie ein sehr wertvoller Beitrag für die Kenntnis seiner Bühne —, schließt das natürlich nicht aus, daß er eine Vorlage hatte, der er jedenfalls ziemlich sklavisch folgte. Sicher muß man annehmen, daß Wild diesen für seine Begriffe sehr komplizierten technischen Apparat nicht selbst erfunden hat; die anderen Dramen verbieten eine solche Annahme.

Ein Verdienst ist aber Wild doch zuzuschreiben: die „Tragedj" ist frisch und lustig, und die Personen sind — zum größten Teil wenigstens — so lebendig gezeichnet, daß man hier wohl eigene Arbeit Wilds annehmen muß. Wie ist z. B. der stolze Doktor trefflich geschildert, wie er in seiner „Schaube" und seinem breiten Hut — „Ich glaub es sey ein Cartinal" — gravitätisch einherschreitet, verächtlich auf die Leute herabsieht, die ihn wegen seines Dünkels verhöhnen; wie er beleidigt ist wegen der Frage, ob er seinen Sohn in die Lehre oder in die Schule schicken will: „Mein lieber Freündt, er ist mein Sun". So ließen sich noch mehrere gute Züge anführen; auf die Charakterisierung der Nebenpersonen

[1]) Für eine zugrunde liegende Aufführung spricht das von allen Quellen abweichende Tragen des Esels auf der Schulter, das sich durch Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse dagegen leicht erklären läßt. Vgl. S. 156.



wurde gelegentlich schon hingewiesen; vor allem ist der Hofnarr nicht zu vergessen, der in diesem Drama wenigstens einigermaßen witzig ist.

Getrübt wird der erfreuliche Eindruck, den dies Drama macht, durch den Beschluß: ein Meistersinger und Schulmeister obendrein mußte natürlich dem Stück eine fromme Moral anhängen; H. Sachs hätte wohl irgend eine Lebensweisheit am Schlusse ausgesprochen, Wild aber greift zu allegorischer Auslegung.

„Diser Doctor bedeutet hie
All fromb einfeltig Christen die
Sich fleissen thon in zucht vnd ehren“

und alles für Gott opfern. Und wie der Kaiser dem guten Doktor Rechtthon seinen Esel ersetzt, so wird Gott dem frommen Menschen die für ihn gebrachten Opfer ersetzen.

Wild merkt gar nicht, wie fehl am Ort diese Moral ist. Der Doktor handelt ja nicht auf göttlichen Befehl oder nach sittlichen Grundsätzen, er verliert den Esel aus Dummheit; so scheint der Vergleich mit dem opferfreudigen frommen Christen nicht ganz zu passen.

Ebenso ungeschickt wie dieser Prolog ist wieder der Aufbau:

I. Akt: Szene am Kaiserhof.
II. Akt: Vater und Sohn gehen hinter und vor dem Esel.
III. Akt: Alle andern Fälle.
Schlußszene am Kaiserhof.

Daß der „Asinus vulgi“ Wilds bestes Drama ist, ist kein Zufall. Mit ihm hatte er den Weg beschritten, der dem deutschen Theater eine konsequente Entwicklung bewahrt hätte: das Schuldrama, das vom Humanismus stammt, und das volkstümliche Fastnachtsspiel vereinigten sich; aus dieser Synthese hätte eine nationale Kunst entstehen können, wie sie sich z. B. in England auf demselben Wege entwickeln konnte.

Reimchronik und Meistergesänge.

Außer den Dramen sind uns von Wild noch einige Meistergesänge und eine gereimte Kaiserchronik erhalten.

Im Jahre 1565 malte der vierundachtzigjährige Georg Sorg, „der loblichen vnnd des Heilligen Reichs Staatt Augspurg Maller", für den bayerischen Pfalzgrafen Albrecht die Bilder aller römischen, griechischen und deutschen Kaiser. Die begleitenden Verse dazu stammen von Wild. Zu jedem Kaiser schrieb er eine kurze Erklärung, die eine halbe bis eine ganze Folioseite ausfüllt.

Das Werk, welches die Münchener Staatsbibliothek besitzt (Cgm 960), trägt den Titel:

„Volgen hierin Beschriben alle Römische vnd Theutsche Kaiser thaten Vnnd Leben etc. Von Julio Cesari ann biß auff Maximilianum den anderen dis namens auß warhafftigen vnnd gründlichen Historien als ein Chronica zusammengesucht, wie des Herolts spruch vorherr Vermag".

Wer nun aber annimmt, daß der Herold[1]) Aufschluß über die zu dieser Dichtung benützten Historien geben werde, täuscht sich. Wir bekommen nur gute Lehren zu hören.

Welche Vorlage Wild benützt hat, vermag ich nicht anzugeben. Seiner Arbeitsweise nach ist zu vermuten, daß er eine Chronik fast wörtlich ausschrieb und nur kleinere Teile aus anderen übernahm.

---

[1]) Daß möglicherweise der Herold, wie er am Schlusse des Buches abgebildet ist, Wilds Züge trägt, hat schon Hartmann gesagt. Für die Herausgeber des offiziellen Führers zum Erler Passionsspiel ist diese Vermutung schon zur Gewißheit geworden. Im übrigen ist dieses Bild ganz schablonenhaft, ohne individuelle Züge.

Schedels und Francks Weltchroniken, deren genauer Titel S. 79 f. zitiert wurde, enthalten in einem besonderen Teile die Reihe der Kaiser und Päpste von Julius Cäsar bis Karl V.; ebenso Egenolffs 1535 in Frankfurt erschienene „Chronika"[1]) und die „Chronica durch Magistrum Johan Carion fleissig zusamen gezogen / menigklich nützlich zu lesen"[2]), die durch Melanchthons Bearbeitung und Fortsetzung bekannt wurde und ein damals viel gebrauchtes Schulbuch war. Hans Sachs schrieb am 12. Februar 1530 eine „Historia. All römisch kayser nach ordnung, wie lang yeder geregiert hat, zu welcher zeit, was sitten der gehabt vnd was todtes er gestorben sey, von dem ersten an biß auff den yetzigen großmechtigsten kayser Carolum 5."[3]). Er nahm seine Angaben teils aus Schedel, teils aus einem merkwürdigen Büchlein, das 1522 in Basel erschienen und von dem Freiburger Doktor Jakob Mennel (Manlius) verfaßt ist[4]): „Keyserall vnd Bapstall"[5]). Hier werden in Tabellenform die Regierungsjahre, Todesarten und die Taten der römischen, griechischen[6]) und deutschen Kaiser registriert.

Da die Geschichtsschreiber des 15. und 16. Jahrhunderts, die im wesentlichen nur Kompilatoren waren, ihre Werke meist gegenseitig abschrieben, sind die Unterschiede der verschiedenen Chro-

---

[1]) „Chronica / Beschreibung vnd gemeyne anzeyge / Vonn aller Wellt herkommen / Fürnämen Lannden / Stande / Eygenschafften / Historien / wesen / manier / sitten / an- vnd abgang. Auß den glaubwirdigsten Historien / On all Glose und Zusatz / Nach Historischer Warheit beschriben".

[2]) 1532 in Augsburg gedruckt.

[3]) II, 353 ff. — Vgl. Drescher, S. 21 ff.

[4]) ADB XXI, 358. — Münchner UB Hist. 256 4°. — StB Eur. 507 m.

[5]) „In disem Büchlin findstu kurtzs begriffs aller Römischen Keyser vnd Bäpst historien / das ist / die zeyt wenn vnnd wie lang ein yeglicher regiert hab / was geschlechts / auch was eygenschafft er an im gehapt / wie vnn wo er gestorben / auch was für dreffenlichs seiner zeyt geschehen ist / Darbey was ein yeder Bapst sonderlichs geordnet vnd der kirchen guts gethan hat etc. Alles lüstig vnd nutzlich zelesen". Anno MDXXII. — Der Verfasser umschreibt seinen Namen in der 1507 erschienenen „Cronica Habspurgensis nuper Rigmatice edita" (Münchener StB P. o. germ. 23 b f.) gelungen:

„Er heist nit Mennlin auch nit mann
Des mittel sol man nemen an".

[6]) Die griechischen (byzantinischen) Kaiser werden dazu benützt, die Lücke zwischen den römischen und deutschen Kaisern auszufüllen.



niken nicht sehr groß. Die Reihenfolge der Kaiser ist überall dieselbe — was vor allem bei den griechischen Kaisern ins Gewicht fällt — und die Jahreszahlen weichen nirgends sehr viel voneinander ab. Der Hauptunterschied besteht darin, daß der eine einmal eine Anekdote mehr oder weniger berichtet. Die Charakteristik der Herrscher ist schablonenhaft, manchmal bei den verschiedenen Verfassern ganz entgegengesetzt.

Wild hat anscheinend alle diese Bücher nicht als Vorlage benützt. Die Jahreszahlen stimmen mit der Chronik des Carion vollkommen überein; auch die Lebensbeschreibung Julius Caesars

Carion:	Wild:
„vn dazumal hat Cesar das jar im gantzen Römischen Reich nach der Sonnen lauff ordnen lassen... Dazu hat er ein trefflichen Mathematicum mit sich auss Egypto gefürt.“	Die kunst mathematicum genand Brecht ehr mit auß Egiptenland ... Darnach ehr Im gantzen Reich da, Die Jarstzeit gordiniret hat / Nach der sunen lauff“.

Sonst findet sich aber bei keinem Kaiser eine Stelle, die mit Carion übereinstimmt, ausgenommen natürlich solche, die alle Berichte gemeinsam haben.

Man muß vielleicht als Quelle eine Bearbeitung der Chronik des Carion annehmen; ob diese gedruckt vorlag oder nur handschriftlich, läßt sich auch nicht entscheiden, denn Wild hatte z. B. sicher Beziehungen zu dem Lehrer Schieß, der — wie schon erwähnt[1]) — eine Reimchronik schrieb. So wäre es möglich, daß er durch mündliche Mitteilungen den Stoff für die verschiedenen Kaiser bekommen hätte. Jedenfalls kann aber der Literarhistoriker nicht eher zu einem abschließenden Urteil kommen, als bis die Historiker sich genauer mit der Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts beschäftigt haben[2]).

Es ist vielleicht für die künftige Forschung von Vorteil, hier eine Anekdote über Friedrich Barbarossa mitzuteilen, die sich in den angeführten Chroniken nicht findet; unter Umständen kann man dadurch später einmal auf die richtige Spur kommen:

---

[1]) Vgl. S. 13.

[2]) Joachimsens vortreffliche Arbeiten beschäftigen sich in erster Linie mit der Geschichtsschreibung des Humanismus.

Als Barbarossa Venedig belagerte, schwur er, nicht früher Frieden zu schließen, ehe er „sant mary blan“ (= Piazza) zu einem Acker und „sand Maxkirchen“ zu einem Pferdestall gemacht habe. Damit die Venezianer Frieden bekamen,

„Gosen sie klockspeisine pferdt[1]) /
Steltens in send marx kirchen werd,
Pflesterten den platz biffing weiß /
Ehr hecht vnd furchten drein mit vleiß,
Das er noch aim acker gleich sicht“.

Daß Wild bei Karl V. Luther und die Reformation nicht erwähnt, scheint mir nicht schwerwiegend zu sein. Er konnte doch nicht in einem Buche, das einem katholischen Fürsten gewidmet werden sollte, die Ideen der Reformation, die damals noch in allen Köpfen gährten, berühren.

Daß die Krönungsfeierlichkeiten Maximilians II. in Frankfurt so ausführlich dargestellt sind, bedarf keiner Erklärung; er war der damals herrschende Kaiser, und das Werk klingt aus in ein Lob für ihn und in Glückwünsche für seine Zukunft.

Die Tendenz der Einleitung ist stark moralisierend: Wild will die schlimmen Seiten der Herrschaft zeigen und dadurch vor Ehrgeiz und Neid warnen. Der Schluß bringt uns die bereits aus dem „Asinus vulgi“ bekannte Lehre: Nie ist die Welt mit ihrer Obrigkeit zufrieden, und niemand kann es ihr recht machen. Von einer moralischen Tendenz ist in den einzelnen Lebensbeschreibungen gar nichts zu spüren. Die Reime unterscheiden sich nicht von denen der Dramen Wilds; auch der Schluß ist ganz ähnlich:

„Derhalben ist zu biten hie /
Das vns got allzeit bei stand die,
Durch sein gnadreich erbarmung mild /
Spricht vnd lerdt Sebastian Wild“.

Die zweite größere Dichtung Wilds gehört dem Meistergesange an: sie ist ein sogenannter „Hort“; dieser Kunstausdruck der Meistersinger bedeutet eine zusammengehörige Reihe von Liedern, von denen jedes in einem anderen Ton gesungen ist[2]).

[1]) Vgl. S. 80.

[2]) Solche sind in Cod. Aug. 370. 4⁰ erhalten von Sachs, Spreng und zwei von Onuffrius Schwartzenbach. — Stofflich interessant ist ein solcher



Wilds Hort behandelt: „Die histori der Zerstörung Jerusalim“ und steht im Cgm 5103 (f 180—199); dieser Sammelband enthält 162 Meisterlieder, die von verschiedenen Leuten geschrieben wurden. Vielleicht liegt uns hier ein Autogramm Wilds vor; das erste Blatt ist von einer anderen Hand geschrieben worden.

Diese „Zerstörung Jerusalems“ ist verfaßt „in drejzehen thön sewastian wilden“. Diese sind:

1. Die „hoff weis“; 2. die „junkfrau weis“; 3. die „frid weis“; 4. die „flucht weis“; 5. die „kurze nachtweis“; 6. die „nasse gsangweis“; 7. der „crönnte thon“; 8. der „wilt thon“; 9. der „lange Thon“; 10. die „gulden schal weis“; 11. der „über lange Thon“; 12. der „über lengte löwen thon“; 13. die „über lengte stras weis“.

Das Gedicht ist — wie Wild selbst angibt — nach der jüdischen Geschichte des Flavius Josephus verfertigt. Diesem folgte auch Hans Sachs in seiner „Tragedia mit 17 personen, die zerstörung zu Jerusalem zu agiren, vnnd hat 6 actus“[1]) und der Augsburger Lehrer Hans Rogel, der ein langes Gedicht schrieb: „Von der Zerstörung der Stat Jerusalem Vnd dem grausamen / erschrückenlichen jamer / so sich darinnen verlauffen“[2]). Ob Wild diese beiden Werke gekannt und benützt hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Allerdings ist der Umstand, daß auch Rogel sein Gedicht anfängt mit der Erwähnung des Mannes, „der schrei we dag und nachte“ (Wild), verdächtig, zumal die Ausgaben und Übersetzungen des Josephus diese Geschichte erst später berichten; aber beweisend ist dieser Umstand natürlich nicht.

Ebenso wenig läßt sich entscheiden, welche Übersetzung des Josephus Wild benützt hat, da diese sehr wenig von einander abweichen. Die bekannteste Übersetzung ist die von Kaspar Hedio, welche 1531 in Straßburg erschienen ist[3]). Aber schon die Welt-

Hort Adam Puschmanns (Göttingen Cod. MS. philol. 197) in 13 Tönen H. Sachsens „Vom münster zu strassburg“, das als erster Murner in seiner „Geistlichen Badenfahrt“ gepriesen hatte.

[1]) Als Quelle erwähnt er auch noch Egesippus.

[2]) „Gezogen auß Josepho dem geschicht schriber / Vnd durch Hans Rogel / in Reymen weyß gestellet. Allen Christen / zu erinnerung / eines Gott seligen lebens / seer nutzlich zu lesen“. Straßburg bei J. Frölich (o. J.).

[3]) In dieser Folio-Ausgabe ist nicht nur der jüdische Krieg, sondern sind alle Werke des Josephus enthalten.



chronik Schedels berichtete von der Belagerung und Zerstörung Jerusalems, auch im Anschluß an Josephus; davon schrieb Franck das betreffende Kapitel seiner Chronik ab. Nimmt man dazu noch, daß sich Joh. Spreng schon damals mit einer Übersetzung des Josephus befaßte und daß Wild sicher den Entwurf Sprengs gesehen hat, so wird es unmöglich, eine sichere Vorlage für Wild zu bestimmen, zumal, soweit ich sehe, wörtliche Übereinstimmungen mit diesen Werken fehlen. Schließlich ist diese Frage ja von untergeordneter Bedeutung. Darauf, daß zwischen diesem Hort und dem Drama vom kranken Kaiser Titus[1]) ein naher Zusammenhang besteht, braucht nur kurz hingewiesen zu werden.

Wild verwendet in diesem Gedicht seine ganze Kunst auf die möglichst grausige Ausmalung der Hungersnot in Jerusalem. Im ganzen genommen ist diese Reimerei recht wertlos.

Die Frage, wie viele Meistergesänge Wilds wir kennen, hängt von der Lösung einer Chiffre ab. In Cgm 5102 befinden sich einige Lieder, die mit „B. W.“ unterzeichnet sind. Friedrich Keinz schließt daraus auf den Sattler Bartlme Welser. Dies ist ebensowenig zu beweisen wie die Annahme, daß „B. W.“ bedeutet: Basti Wild. Doch kann dafür ein kleiner Stützpunkt angegeben werden: in Cgm 5102, f 375, Nr. 266 steht ein Gedicht „In der Kurtzen Nachtweiß B. W.“; das ist bekanntlich ein Ton Wilds. Unterzeichnet ist das Gedicht auch mit „B. W.“. Also scheint der Name Basti Wild gebräuchlich gewesen zu sein. Wahrscheinlich hätte der Dichter für den Verfertiger des Tones eine andere Abkürzung gewählt, wenn Mißverständnisse nahegelegen wären; zudem haben sich zwei gleichzeitige Dichter wohl nicht derselben Abkürzung bedient. Aber diese Hypothese wird wieder unsicher, wenn wir das Gedicht Nr. 29 auf f. 51b des Cgm 5102 betrachten. Es ist abgefaßt „In der Guldin Schalweiß S. W.“, aber unterzeichnet „B. W.“. So wird man sich weder für den einen noch für den anderen Verfasser unbedingt aussprechen können. Stilistische Gründe für die Autorschaft eines Meisterliedes lassen sich nicht beibringen. Blättert man einen Band von Meistergesängen durch, so gleichen sie sich alle in ihren holperigen Versen und in ihrer gekünstelten Ausdrucksweise wie ein Ei dem anderen.

[1]) Vgl. S. 83.



Im ganzen stehen im Cgm 5102 fünf Lieder, die mit „B. W.“ unterzeichnet sind.

Von einer Meistersingerhandschrift in Steier[1]) in Oberösterreich teilt Hartmann mit, daß darin drei Lieder Wilds ständen in seinen eigenen Tönen. Auch sonst waren diese Töne anscheinend sehr beliebt. Hartmann zählt dann diejenigen auf, die in dieser Handschrift vorkommen. Leider schließt er zu summarisch: „Lieder, in diesen Tönen Wilds durch ihn und andere gedichtet, bilden einen Teil der Steierer Handschrift“.

Über die Verfasser der drei Gedichte in Wilds Tönen, die in der Kolmarer Meistersinger-Handschrift (Cgm 4944) stehen, wissen wir auch nichts.

Sie sind überschrieben:

„Sebastian Wilden Wilder Thonn“; „Bastian Wildenn Gekrönter Thonn“ und „In der Nassen Gsangweiß Bastian wilden“.

Die allerdings sehr vorsichtige Folgerung, die Hartmann anscheinend aus diesen Titeln zieht: „Die beiden ersten Stücke scheinen eigene Gedichte Wilds, das dritte nur in einem seiner Töne verfaßt“, ist nicht zu beweisen.

So haben wir außer den drei Gedichten in der Steierer Handschrift, die biblische Texte behandeln, nur eines, das sicher von Wild verfaßt ist: es steht in einer Handschrift, die jetzt in Göttingen aufbewahrt wird (Philol. 197), auf f 20. „Der polnisch König mit der tisch zucht“. „In der sauer weiß heinrich enders.“ Unterschrieben ist es „sebastian wilt / dicht“. Es behandelt eine alberne Episode, wie ein Jude den König von Krakau über Höflichkeit beim Essen lehrt.

Sicher sind sehr viele Meistergesänge Wilds verloren oder sie stehen an Orten, wo man sie nur zufällig findet. Aber der Verlust ist nicht groß. Sicher sind diese Lieder das am wenigsten Originelle in Wilds an und für sich nicht originellem Schaffen.

Aber ein wertvolles Dokument des Meistergesanges unseres Sebastian Wild ist uns erhalten: die eben erwähnten Lieder in Cgm 4944 sind mit Noten versehen. So ist uns der „Wilde Ton“, der „Gekrönte Ton“ und die „Nasse Gsangweiß“ erhalten. Leider

[1]) Die Handschrift, die ich nicht selbst einsah, ist beschrieben durch Schröer in Bartsch' „Germ. Studien“ Bd. II. — Der Dichter heißt hier: „Sewast. Wilden“.



sind die Silben nicht direkt unter die betreffenden Noten geschrieben, sodaß die Art und Weise des Gesanges unklar bleibt. Solche Aufgaben zu lösen, muß der Musikwissenschaft überlassen bleiben, die sich durch solche Forschungen ein großes Verdienst um die Literaturgeschichte erwerben würde.

Über die Verstechnik Wilds ist wenig zu sagen, er folgt darin hauptsächlich Hans Sachs, wie alle Meistersinger.

In den Dramen benützt er die allgemein übliche Versart: vier mal gehobene Reimpaare, und selbstverständlich zählt er die Silben. Der stumpf gebundene Vers mußte acht, der klingende neun Verse haben[1]). Wild zählt die Reime viel genauer als zum Beispiel Hans Sachs. Rachel bemerkt über ihn sehr richtig: „Er ist auch in seinen Dramen noch ganz Meistersänger geblieben“. Dafür sind aber auch seine Verse viel schlechter und holperiger. Der Vers Hans Sachsens ist — wenn auch Wolfgang Menzel urteilte: „Seine Sprache ist fast ohne Ausnahme ohrzerreißend, unerträglich hart“[2]) — bedeutend glatter; er zählt ja auch die Silben, aber aus einem gewissen instinktiven Gefühl heraus betont er sehr oft richtig. Bei Wild dagegen ist man fast versucht zu sagen: Mit einer unheimlichen Sicherheit betont er die Verse falsch. Dazu kommt noch der Mangel, der in der Form selbst liegt: jede Person muß so viel sprechen, daß ihre Worte mindestens eine Zeile füllen. Man hat ja gelegentlich Ausnahmen von dieser Regel gemacht: Sachs schiebt kleine Interjektionen ein, die außerhalb des Verses stehen, und Paul Rebhun hätte auch auf diesem Gebiete reformatorisch wirken können, denn er verteilt in seiner „Susanne“ einen Vers unter mehrere Personen — aber diese Ausnahmen waren sehr vereinzelt, und wir wundern uns nicht, daß Wild brav bei der alten Regel bleibt. So entsteht ein Vers, den man mit den Worten Vilmars als „endloses Geklapper“ bezeichnen möchte.

Es ist nicht nötig hier besondere Beispiele anzuführen. Die

---

[1]) Zesen schreibt darüber in der „Scala Heliconis Teutonici“ Amsterdam 1643: Poetica Germanica vetus est facultas quae ... certum syllabarum numerum attendit, nulla habita metri ratione ... Eiusmodi rhythmis utebantur Prisci, inprimis a: octosyllabicis masculinis jambicis (quos Knittelhardos, knittel-versche, Pritzschmeister-versche vocant).

[2]) Deutsche Dichtung II, 12.



in der Besprechung der Dramen eingefügten Zitate dürften genügen, wurden sie doch auch aus diesem Grunde in so großer Anzahl gebracht.

Es seien nur einige Stellen angeführt, die zeigen sollen, wie Wild den Text einer Vorlage verändert. Zwei größere Reden, die er nach Luthers Bibelübersetzung fertigte: die Rede des alten Simeon aus dem Weihnachtsspiel und die beiden Reden Gamaliels, die in „Der Jünger Gefängnis“ und im „Stephanus“ stehen.

Simeon auf Seite Diiijb:

„Herr biß gelobet Ewigklich /
Da du hast lassen leben mich.
So lang biß das die augen mein /
Haben gsehen den Heyland rein.
Nun Herr lass deinen Diener / in /
Friden faren / wie du vorhin.
Gsagt hast / dann meine augen hie /
Sehen den trost Israels hie.
Welchen du hast bereytet eben /
Für alle Völcker / vnnd darneben.
Ein Liecht zu erleüchten die Heyden /
Vnd zum preyß deines Volcks bescheyden.
Sihe Joseph vnd Maria /
Diser wirt nun gesetzet da.
Zum fall vnd aufferstehung eben /
Vilen in Israel darneben.
Zu einem Zeychen dem auff Erd
Wider sprochen wirt / vnd ein schwerdt.
Wirt dein Seel durch dringen / auff das /
Viler Leüt gedancken für baß.
Werden geoffenbaret fein.“

Rede des Gamaliel:

Im „Stephanus“:

„Ir wist vor kurtz verschinen tagen /
Etlich Junger auch gfangen lagen.
Welche man auch hat tödten wöllen /
Da thet ich euch die zwen fürstellen.



Den Theüdas vnd auch den Judas /
  Welcher ein Galileer was.
Dise hiengen an sich ein Rott /
  Vnd wollten gar viel sein vor Gott.
Aber jr sach bestund nit lang /
  Vnd nam ein spöttischen außgang.
Wie ich euch näher mals thet sagen /
  Also wirt es sich auch zutragen.
Mit disen / wo jr sach nit von /
  Gott ist / so mag sie nit bestohn.
Ist sie aber von Gott beschaffen /
  So solt jr dise Leüt nit straffen.
Auff das jr nit werd funden wie /
  Di so wider Gott streyten hie".

Im „Gefängnis":

„Dann jr wisst das in kurtzen tagen /
  Sich in der Statt hat zugetragen /
Mit Theudas der vier hundert Mann /
  An sich hencket / vnd sein Person /
Ward bald erschlagen / vnd all die /
  Sich an jn henckten seind nun hie /
Zerstrewt / verjagt / vertriben ach /
  Bald nach demselbigen auffbrach /
Judas von Galilea / der /
  Verfüret vil Volcks hin und her /
Diser ist auch umbkommen eben /
  Vnd all die jm glaubten darneben /
Seind verjagt / hin vnd her zerstreyt /
  Darumb so lassend ab bey zeyt /
Von disen Menschen yetzt also /
  Dann ich sag euch gewißlich wo /
Der raht oder das Werck ist von /
  Den Menschen / so wirdts nit bestahn /
Ist dann das werck von Gott beschaffen /
  So werd jr es nit mögen straffen /
Dann die Göttliche Mayestat /
  Lasst nicht zertrennen seinen raht /".

Im „Octavianus" heißt es:

Volksbuch:	Wild:
„Hie streit hie streit / von wegen meiner allerliebsten köm welcher lustig sey / so wil ich sein nit fälen."	„Hie streyt hie streyt von wegen gar Meiner Liebhaberin fürwar / Wer lustig ist kom auff die bahn / Ich will sein gar nit fehlen than."

Hier zeigt sich die Technik Wilds: er gebraucht nicht mehr Flickverse, wie das besonders im 15. Jahrhundert gebräuchlich ist; ein einziges Mal kommt ein solcher vor: Im „Octavianus" bringt „ein hofferter Bott" eine Botschaft von Marcebilla, in deren Wortlaut hinein er sagt:

„Das sagt sie euch durch meinen Mund".

Sonst arbeitet Wild nur mit Flickwörtern: frei, rein, eben, darneben, da, also, recht, schlecht, klar, hergegen, teuer, bei den Sachen — das sind seine gebräuchlichsten Reimwörter, die er einfach in den Text, den er versifizieren will, einsetzt.

Um Reime zu bekommen, schließt er manchen Vers mit einem Artikel oder einem unbetonten Wort. Das schönste Beispiel ist der Anfang der Passion:

„Lieben Herrn euch ist bewust / wie /
Einhälig ist bschlossen / als die.
Synagog war bey einander /
So bald der verfürer kem her.
Das man jn solt greyffen vnd tödten /".

Hie und da trennt er die Worte am Ende der Zeile und reimt die nächste auf den ersten Bestandteil des getrennten Wortes:

anzeygen vér-
eygen- Volget.. Herr vér-
schaft künden... vettér

Dagegen hat Wild nicht die Untugend Greffs, die dessen Lektüre so wenig genußreich macht: das Wiederholen einzelner Ausdrücke, ja halber Sätze. Das schon angeführte Beispiel (S. 65) ist das einzige bei Wild.

Gleiche Reime kommen bei Wild nicht vor; das verboten ja auch die Satzungen der Meistersinger. Die eine Stelle in der Rede des alten Simeon steht ganz vereinzelt.



Wenig Kopfzerbrechen macht sich Wild, wenn es gilt einem Verse einen Fuß wegzunehmen oder einen hinzuzufügen. Er zieht einfach ein Wort zusammen, indem er einen Vokal ausläßt, oder er fügt einen überflüssigen Vokal dazu. Bildungen wie „gsellschafft, zwenig, gsungen" sind ja weiter nicht zu beanstanden; aber er gebraucht auch Verstümmelungen wie „gsungn" als einsilbig![1]) Hat der Vers einen Fuß zu wenig, so entstehen Wortbildungen wie: „vorhine, plose (= bloß), der Tage" usw.

Wichtig ist die Verwendung der Reimbrechung, bei der Wild dem Vorbild des Hans Sachs folgt. Wild wendet die Reimbrechung, die ein gutes Mittel dafür ist, die Reden zweier Personen zu verbinden, immer an. Zwei Stellen (S. Vij[a] und Rriiij[a]) haben keine Reimbrechung; das scheint ein Versehen zu sein, denn ein Grund ist nicht einzusehen. Natürlich wird dieser Kunstgriff nicht gebraucht, wenn eine neue Szene beginnt. Die Folge davon ist, daß am Schluß einer Szene oft jemand noch etwas Unmotiviertes oder Sinnloses sagen muß, nur um den Reim zu schließen.

Auch der Gebrauch des Dreireims bei Wild ist von Sachs beeinflußt: Sachs schließt gewöhnlich den Prolog des „Ernhold" — dieser Name kommt bei Wild, nebenbei bemerkt, nie vor — mit einem Dreireim, ebenso enthalten die letzten Worte des Dramas gewöhnlich einen solchen. Den Beschluß endet fast ausnahmslos ein Vers, in dem er seinen Namen nennt.

Auch Wild schließt die erste Rede des Herolds mit einem Dreireim, außer im „Nabot", in der „Magelone", in den „Weisen Meistern" und im „Asinus vulgi". Am Ende des Dramas bringt er dagegen gewöhnlich keinen Dreireim; nur in der Passion und im „Titus" steht ein solcher. Daß Wild gerne seinen Namen in den letzten Vers einflicht, ist schon berührt worden. In Reimen auf seinen Namen hat er keine große Auswahl[2]); meistens gebraucht er „mild" oder „unmild"; sonst auch „stillt", „aufquilt" und „fürbildt".

Der Dialekt Wilds ist oberdeutsch; nur ist nicht viel davon zu bemerken, denn die meisten Reime gehen auf die schon genannten Reimwörter aus. Dann ist noch ein wichtiger Faktor in Betracht zu ziehen: wie weit hat der Setzer die Reime verändert? Schon

[1]) Das schlimmste Beispiel derart hat Pape geliefert im „David victus et victor" 1602: „obrstn".

[2]) Rachels Angabe, er kenne nur den Reim: „mild — Wild" ist unrichtig.



1538 mußte Paul Rebhun in dem Nachwort zu seiner „Hochzeit zu Cana“ klagen: „Werden fast in allen gedruckten Deutschen reymen an der Orthographia vnd Prosodia vielmals irrung befunden“. Zudem ist Wilds Sammlung sehr nachlässig gedruckt, sinnstörende Druckfehler findet man in Menge. Man wird z. B. bei dem Reime „ein — Röcklin“ nicht entscheiden können, ob Wild schon Röcklein sprach oder ob dieser Reim für ihn unrein war[1]) oder ob ein Druckfehler vorliegt.

Aber Reime wie „Mon — kan — bestan“ oder „son — nun“ weisen auf oberdeutsches Sprachgebiet. Diese Frage ist schließlich für den Dichter Wild von untergeordneter Bedeutung. Dagegen seien solche, die über den Wortschatz des 16. Jahrhunderts einmal arbeiten wollen, angelegentlichst auf Wild verwiesen; die Arbeit wird nicht umsonst sein. Eine Zusammenstellung der merkwürdigsten Wörter, die Wild gebraucht, würde aber den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

[1]) Das ist nicht sehr glaubhaft; dieses Versehen wäre ihm von den Meistersingern sehr verübelt worden.

Bühnenverhältnisse.

Zum Schlusse haben wir nur noch die Bühne Wilds zu betrachten; hier sind wir nur auf Vermutungen angewiesen, da uns bestimmte Zeugnisse fehlen. Pater Expeditus Schmidt hat sich die größten Verdienste um unser Wissen von der Bühne des Schuldramas erworben[1]); er hat zuerst auf die „Badhütten"-Bühne der Humanisten hingewiesen und dann auch immer wieder die größte Einfachheit der Bühnengestaltung im 16. Jahrhundert betont. Der letztere Gesichtspunkt ist wohl für das protestantische Schuldrama der wichtigste.

Wir haben im 16. Jahrhundert verschiedene Bühnentypen. In der Schweiz und im Elsaß liegt eine Modifizierung der alten Mysterienbühne vor, das heißt: es treten noch alle Spieler zusammen auf und nehmen bestimmte Plätze ein; auch im einfachen Fastnachtspiel betreten alle Personen gemeinsam das Zimmer, und der Herold stellt sie den Zuschauern vor. Daneben existiert die schon erwähnte „Badehütten-Bühne"; für Sixt Birck und auch für Greff wird man sie unbedingt annehmen müssen, wohl auch für die Aufführung des Magelonen-Dramas des Studenten. Ganz vereinzelt steht ein Stück aus dieser Zeit: Agricolas Drama „Johannes Huß", das man mit Recht als Märtyrerspiel bezeichnet hat[2]). Dieses wurde in der Kirche aufgeführt; in den Pausen wurde die Orgel „geschlagen", „Der Ladonensis Bischoff" hält einen „Sermon auff der Cantzel"; Huß betet am Hochaltar.

---

[1]) Eine wertvolle Fortführung dieses Buches lieferte Kaulfuß-Diesch.

[2]) So ist er ein Vermittler zwischen den mittelalterlichen Märtyrerspielen und den modernen von Calderon, Gryphius und Cronegk usw.



Das protestantische Schuldrama wurde meistens ohne viel Vorbereitung gespielt: im Schulzimmer oder in einem größeren Saal, wobei nur eine ganz einfache Bühne aufgeschlagen war. Kulissen dürfen wir wohl nicht annehmen[1]); es ist auch das Verdienst von Pater Exp. Schmidt auf die „gesprochene Dekoration" aufmerksam gemacht zu haben. Am berühmtesten ist die Stelle aus dem Prolog zu dem Susannen-Drama eines Unbekannten (gedruckt 1535):

„Das ist auch der schöne garten...
Diser gart ist gar hübsch vnd schön
Von kreutern vnd vil beumen grün,
Welchen so euch zu sehen glust
Gar scharff brillen jr haben must"[2]).

Hie und da treffen wir eine ähnliche Andeutung auch bei Wild: wenn der Landsknecht von dem Gebüsch spricht, an dem der Doktor mit dem Sohne und dem Esel herumgeht, oder wenn Belial die Hölle mit dem gebundenen Luzifer beschreibt; denn jedenfalls stand Luzifer nur gebunden auf der Seite.

Über die sonstige Einrichtung der Bühne Wilds wissen wir wenig. Hinten abgeschlossen wurde sie durch einen Vorhang: im „Asinus vulgi" treten Vater und Sohn mit dem Esel hinter dem Vorhang hervor, und im „Goldenen Kalb" spricht Gott „hinder eim Fürhang / das man jn nicht sihet". Wenn dann Gott Mose auffordert, Aaron mit auf die Spitze des Berges zu nehmen, heißt es: „Moses tritt mit Aaron zu dem vmbhang"; dann gehen Moses und Josua „in die dunckle des Berges"; dies wird angedeutet: „So schlieffen Moses und Josua zu Gott hinter dem Fürhang".

An dieser Bühnengestalt werden wir festhalten müssen, und wir dürfen uns durch unklare Angaben Wilds nicht irre machen lassen. Im „Goldenen Kalb" und in „Der Jünger Gefängnis" erscheint bei Wild ein Ausdruck, der der theatergeschichtlichen For-

[1]) Etwas Ähnliches scheint aber hier und da gebraucht worden zu sein; der S. 61 erwähnte Cgm 3635 schreibt bei der Schöpfung an mehreren Stellen vor: „Allda mueß herfür gezaigt werden ein papierne tafel, daran vil tier" oder „alda mueß angemalt sein die flammisch hell vnd darin vill deifel" oder „alda miessen feigpletter sein, als werden si von ainem paum herabgenommen, der gemalt mueß sein".

[2]) Gedruckt in Scherers deutschen Studien III (Sonderdruck aus den Wiener Sitzungsberichten 1890, S. 185 ff.).



schung schon viele Rätsel zu lösen gab, die „Brücke". Es ist nicht Aufgabe dieser Abhandlung, sich in den Streit der Meinungen zu mischen; es sei nur wieder auf Pater Schmidts Buch verwiesen. Eine Stellungnahme zu dieser Frage ist hier kaum nötig, weil Wild diesen Ausdruck, der anscheinend so Verschiedenes bedeuten konnte, ohne bestimmte Absicht gebraucht haben wird. Sehen wir uns die einzelnen Stellen näher an!

Die Juden haben das von Aaron gefertigte goldene Kalb bekommen, das auf einer Säule steht. „Gehn darmit ab / dantzen vnd schreien vnden all durcheinander / wens still wirdt / so schliefft Moses vn Josua hinder dem Fürhang von Gott herauß". Der Herr befiehlt ihnen, vom Berge herunter zu steigen. „Sie tretten vom Fürhang auff die Bruck ein mal oder zwey herumb / in dem erhebt sich wider ein geschrey vom Volck durcheinander tantzen vmb den newen Gott wanns still wirdt / spricht Josua": Er höre ein großes Geschrei. Moses fürchtet gleich, die Juden hätten sich in seiner Abwesenheit einen neuen Gott gemacht. „Gehn darmit ab / Cora Datan vnd Abyram[1]) gehn ein / Mose vnd Josua gleich hinnach". Dann fragt sie Moses:

„Was ist das? was bedeüt doch die
Saul vnd das guldin Kalb darauff".

Man könnte zunächst meinen, die Szene sei auf einer mittelalterlichen Bühne gespielt worden, deren hinterer Teil ein wenig höher liegt als der vordere, und diesen Teil habe Wild als Brücke bezeichnet[2]). Dagegen sprechen aber die Angaben, daß die Juden abgehen, ehe Moses vom Berge herabkommt, und daß Moses die Bühne verläßt, um nach den lärmenden Juden zu schauen, und dann mit den Juden wiederkommt. Vielleicht haben wir uns die Darstellung so zu denken: Das goldene Kalb auf der Säule war so klein, daß es von der Bühne getragen werden konnte. Die Israeliten empfangen es also von Aaron und nehmen es mit sich. Von außen hört man dann das Geschrei und den Tanz des Volkes. Wenn dann die Juden mit Mose wieder die Bühne betraten, mußten sie wieder das Kalb mitbringen, da es Josua auf der Bühne in Scherben schlägt.

[1]) Das sind die Anführer der Juden.

[2]) Dafür spricht auch die Bemerkung: „Sie richten ein guldin kalb an einer saul vnter dem Volck auff die herunden im Spil besonder seind".



So läßt sich die anscheinend komplizierte Bühneneinrichtung ganz einfach deuten.

Ähnlich ist es mit der Szene aus „Der Jünger Gefängnis“.

Der Hauptmann befiehlt den gefangenen Petrus und Johannes:

„Da müßt jr in die Gfengknuß ein“.

Hierauf heißt es: „Verstecken sich unter die Brugk“. Wenn die Schriftgelehrten abgegangen sind, kommt ein Engel und ruft die Gefangenen. „Petrus vnd Johannes gehen herfür.“

Daß ein Teil der Bühne so viel über den anderen erhöht war, daß zwei Menschen sich darunter hätten verstecken können, ist nicht anzunehmen; so hoch dürfen wir uns jedenfalls nicht einmal den Aufbau der mittelalterlichen Bühne vorstellen. Ich möchte auch nicht an einen — nur für diese Vorstellung bestimmten — Einbau denken; denn in der nächsten Szene wird der Hauptmann angewiesen, die Gefangenen zu holen. Dazu *verläßt* er die Bühne, kommt aber gleich wieder und berichtet, daß die Gefängnisse versperrt gewesen wären; sie hätten sie ganz durchsucht, aber die Gefangenen nirgends gefunden. Wahrscheinlich wurden die Gefangenen in der ersten Szene nur hinausgeführt. Heißt es der Naivität des damaligen Publikums zu viel zutrauen, wenn man annimmt: die Jünger seien unter die Bühne geschlüpft, die sich vielleicht einen Meter über den Zimmerboden erhob, und hätten unten manchmal die Bekleidung des Gerüstes — wahrscheinlich einen Vorhang — bei Seite geschoben und herausgeschaut, um ihre Anwesenheit im Kerker zu zeigen? Dann wäre in beiden Fällen der Ausdruck „Brücke“ äußerst einfach erklärt; er bedeutete dann eben die Bühne selbst[1]).

Dann dürfte sich auch unsere Annahme halten lassen, die Bühne Wilds sei ein einfaches Gerüst gewesen, das hinten durch einen Vorhang abgeschlossen war. Hinter diesen oder zur Seite hinaus warfen wohl auch der Vater und der Sohn ihren Esel, wenn sie ihn ins Meer schleudern wollten.

Von *Versatzstücken* ist in allen Dramen Wilds nur eines

[1]) Damit stimmt auch eine Mitteilung von Kaulfuß (S. 18) überein: Eine Aufführung von Wilds Passion hätte im „Tanzhause“ stattgefunden, „weil eben der personen zu viel, vnd sich solche Comedi ohne eine Trupp nit halten liesse“. Über diese Aufführung weiß ich nichts Genaueres. Vielleicht ist sie identisch mit der aus dem Jahre 1588, welche S. 162 erwähnt ist.

direkt angeführt: der Stuhl in der Synagoge, auf dem zuerst der Älteste der Schule und dann der junge Christus sitzt. Aber jedenfalls saß auf diesem Sessel auch Gott (im „Belial“); wahrscheinlich auch der Richter in den verschiedenen Gerichtsszenen; wir sehen also auch hier die denkbar größte Einfachheit.

Von dieser sticht der Gebrauch des Esels und der Pferde wunderlich ab. Wahrscheinlich benützte Wild einen alten Palmesel; dieser ließ sich auf der Bühne leicht hin- und herschieben[1]). Dafür spricht auch noch ein Umstand: In allen Erzählungen bindet der Vater und der Sohn den Esel mit den Füßen an der Stange fest; bei Wild sagt der Vater:

„Ich will jn vornen auff mich legen /
So greiff du hinden dran hergegen“.

Sie tragen ihn also auf der Schulter; dazu paßt dann auch die Bemerkung: „Doctor legt den Esel ab“.

Wie Wild aber die Pferde darstellen ließ, vermögen wir nicht zu sagen. Sicher geschah dies aber in einer so primitiven und naiven Weise, daß wir uns dazu gar kein ernsthaftes Publikum mehr denken können. Vielleicht waren es ähnliche Tiere, wie heute die Pferde aus Papiermachee, in denen der Reiter geht und springt. Dieses Pferd — denn es ist nur eines notwendig — war wohl ein besonderer Anziehungspunkt für Wilds Theater.

Denn immer wieder sucht er es auf die Bühne zu bringen. Besonders im „Octavian“ kann er sich damit nicht genug tun; und wie kühn sind diese Szenen! „Florentz sitzt auff / sprengt ein mal oder zwey herumb“. Oder beim Kampf des jungen Ritters mit dem Riesen wird angegeben: „Der jung Ritter rendt sein Spieß an jhm ab / der Ryß greifft jn an / tregt jn lebendig hinweg / mit sampt dem Roß“. Das Volksbuch begnügt sich noch damit, daß der Riese den Ritter allein hinausträgt!

Wichtig ist noch eine Stelle in der „Magelone“. Peter und seine Liebste sind im Wald; er hat ihr das Mieder aufgeschnürt und die Ringe entdeckt. „Indem leßt er ein Vogel fliegen“. Das scheint noch ganz in der Art der alten Passionsspiele gemacht worden zu

---

[1]) So wird es auch bei Greff gewesen sein und in Rollenhagens „Abraham“; in diesem Drama steht der Esel und das Opferlamm sogar im Personenverzeichnis! „Esel mit dem Holtz / Kober / Flaschen / Schlachtmeser / Fewrtopff / das Opferlamb in der Hecken hengend“.

sein, wo Christus bei seinem Tode eine weiße Taube fliegen ließ, Judas dagegen einen schwarzen Vogel. Wahrscheinlich hatte Peter einen kleinen Käfig hinter sich stehen, den er an der bestimmten Stelle öffnen mußte, und zur Freude der Zuschauer flog ein richtiger Vogel davon. Dagegen vermögen wir nicht zu sagen, wie folgende Anweisung im „Octavian" ausgeführt wurde: „Die Kinder werden jhr hinweggenommen weyl sie schläfft".

Die anderen Anordnungen Wilds sind ohne weiteres verständlich; wir finden sie ebenso bei Hans Sachs[1]).

Wenn eine Schlacht geschlagen oder ein Turnier ausgefochten wird, erhebt sich draußen ein „lermen" oder ein „gerespel" oder „ein getühmel vnd klingen mit Fechtschwerter". Das „Erdpidem" wird durch ein Gepolter angedeutet worden sein; wenn Gott die zehn Gebote verkündet, wird ein „blitz vnd donnerschlag" gemacht.

Die Kostüme der Darsteller waren jedenfalls äußerst einfach; wir erfahren sehr wenig darüber[2]). Von der „Schaube" und dem breiten Hut des Doktors Rechtthon wurde schon gesprochen[3]). Einigen Aufschluß vermag uns noch ein Wort des Herolds aus dem „Belial" zu geben. Wie der Teufel kommt, ruft er aus:

„Behüt vns Gott Herr König fron /
Wol bin ich erschrocken so sehr /
Ein schwartzer Man kompt zu vns her
Ich glaub daß es ein Teüffel sey".

Die Teufel Wilds sind im übrigen höchst langweilige Gesellen; höchstens daß sie auf die Bühne springen und ebenso wieder in die Hölle zurückgelangen, oder daß sie sich bei einer traurigen Botschaft „übel geheben". Keine Andeutung spricht dafür, daß sie einigermaßen zur Erheiterung der Zuschauer beigetragen haben, vielleicht taten sie das durch ihre Ausrüstung, wie Cgm 3635 vorschreibt: der eine hat eine eiserne Zange, der zweite eine Ofengabel, der dritte eine eiserne Kette.

---

1) Vgl. Glock, S. 24.

2) Vielleicht war Gott so gekleidet, wie es der oben (S. 61) erwähnte Cgm 3635 vorschreibt: „Gott der vatter hat ein überschlagne chron mit himlischen glanz, zum ersten ein pristerrock, ein Alben, ein Stollen, ein kormantel, und hat ein kugl in der hant, auch soll jm ein gemalte kugl mit dem himlischen gestirn vorgetragen werden".

3) Vgl. S. 137.



Die Anweisungen für die Schauspieler sind bei Wild nicht so häufig wie bei H. Sachs. Das beste Beispiel, der lange Monolog der Magelone, wurde schon erwähnt[1]). Oder es geht einmal der König (im „Nabot") traurig ab, oder Peter tut „einen grossen seuftzer", oder Magelone weint vor Glück, wie sie Peter wieder findet. Leider fehlen solche Angaben zur Steinigung des Stephanus, die auf der Bühne stattfand; Sachs gibt bei der Steinigung des Nabot wenigstens an, dass mit „gemachten Steinen" geworfen wurde[2]). Im übrigen sind alle Angaben Wilds ziemlich konventionell.

Sehr schlecht gelingen Wild die Aktschlüsse. Er muß immer alle Personen von der Bühne abgehen lassen, denn einen Vorhang gab es damals nicht, und die nächste Szene spielt unter Umständen an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit; sehr oft liegt zwischen den Auftritten eine Nacht, manchmal aber auch ein viel größerer Zeitraum. So hört z. B. die vertriebene Kaiserin im „Octavian" von der Löwin, die ein kleines Kind in ihrer Höhle hat; sie eilt trotz der Abmahnungen dorthin. In der nächsten Szene tritt sie auch mit dem Kinde auf, erzählt uns aber:

„Gott im Himmel sey lob vorab /
Ich hab erraicht das heylig Grab".

Darum müssen also alle Personen die Bühne verlassen. Am besten ist es noch, wenn sie zum Mittagessen gehen wie der alte Nabot — diesen Zug hat auch Sachs vielfach verwendet — oder wenn sie ins Wirtshaus gehen oder wenn sie etwas anschauen oder jemanden aufsuchen wollen. Sind aber wirklich einmal einige Personen zwei Szenen unmittelbar hintereinander auf der Bühne notwendig, so „treten sie einige male auf und ab". Dadurch soll nicht das Zurücklegen einer Wegstrecke angedeutet werden, sondern das Vergehen einiger Zeit[3]).

Ganz schlimm aber sind bei Wild die Schlüsse der Dramen selbst. Auch hier müssen alle Personen die Bühne verlassen; wenn

---

[1]) Vgl. S. 123.

[2]) X, 411. — Am lebendigsten sind diese Angaben im „Huß" von Agricola.

[3]) Bei H. Sachs ist dies ein Zeichen der Ortsveränderung: in der „Griseldis" oder noch deutlicher im „Josua", wo dadurch der Durchzug durch den Jordan dargestellt wird.

sie nur immer zur Hochzeit oder zum festlichen Male ziehen wollten! Das Weihnachtsspiel aber schließt mit der Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel. Die Schriftgelehrten reden über das gescheite Kind, und der dritte sagt:

„Er vbertrifft mich yetzund schon".

Und fügt dann vollständig unvermittelt hinzu:

„Wir wöllen gehn auch zu hauß gohn".

Etwas besser ist es, wenn Lyon am Schlusse des „Octavian" den Wunsch ausspricht:

„Wir wölln auch gehn Pariß nahen /
Mich verlangt fast die Statt zu sehen".

Da er aus weiter Ferne kommt, ist der Wunsch gewiß begründet, wenn er auch an einer recht ungeschickten Stelle vorgebracht wird. Nur einen guten Schluß brachte Wild zusammen: im „guldin Kalb". Die Juden trauern über ihren Abfall von Gott: „Aaron geht mit allen denen im Spil ein / als ein Priester / die andern in klag kleyden..... Sie knyen all nider / Aaron macht ein rauch / in dem geht der Engel ein", der sie auf Gottes Geheiß weiter führen soll; „Gehn darmit all dem Engel nach ab".

An dieser Stelle ist vielleicht auch eine Bemerkung gestattet über die Titel „Tragödie" und „Komödie". Man hat darüber schon viel gestritten, aber jedenfalls machten die Dichter der damaligen Zeit nicht viel Unterschied — die Humanisten ausgenommen, die entweder Seneca oder Terenz folgten.

Allerdings spricht Greff in seiner Übersetzung der „Aulularia" von einer Vierteilung:

„Tragedia ward also genannt
Darinn ein Fürst sein mangel fandt
Comedia auff die Bürger stach
Die Satyra frey jedermann zusprach
Des gleich die Mimi gingen ober aus
Die strafften jedermann auch jnn seim haus[1]).

Von dieser engen Klassifizierung weiß Wild nichts.

---

[1]) Diese Vierteilung stammt nach der Annahme Buchwalds aus der „ars grammatica" des Diomedes, welche 1551 von Rivius in Venedig herausgegeben wurde. Jedenfalls aber war das keine unmittelbare Quelle.



Goedekes Angabe[1]), bei Sachs hieße ein Spiel mit Kampfszenen Tragödie, gilt nicht nur nicht für Wild, sondern Sachs kehrt sich selbst nicht an eine solche Regel; als Beweis sei nur sein Octaviandrama erwähnt.

Von einer sorgsamen Wahl des Titels ist jedenfalls gar nie die Rede; und bestimmte Regeln werden sich erst recht nicht aufstellen lassen. Eine bis ins einzelne gehende Untersuchung würde wahrscheinlich kein anderes Resultat ergeben. Über diese Äußerlichkeit bei der Wahl der Bezeichnungen hat schon Gryphius gespottet: im „Peter Squenz“ (wahrscheinlich 1657 erschienen) sagt der Meister Lollinger: „Der alt berühmbt deutsche Poet und Meister-Singer Hans Saxe schreibet: wenn ein Spiel traurig ausgehet, so ist es eine Tragödie. Weil sich nun hier 2. erstechen, so gehet es traurig aus, ergô“. Dem erwidert aber Pickelhäring: „Contra! Das Spiel wird lustig ausgehen, denn die Todten werden wieder lebendig, setzen sich zusammen und trincken einen guten Rausch; so ist es denn eine Comödie“. Und schließlich einigen sie sich auf einen Titel, der verblüffend echt klingt: „ein schön Spiel, lustig und traurig, zu tragiren und zu sehen“[2]).

---

1) Grd. II², 409.
2) Kürschners DNL XXIX, 206.

Nachwirken Wilds.

Wilds direkter Einfluß auf seine Zeitgenossen und auf die folgende Generation scheint nicht groß gewesen zu sein, trotzdem er unter den Augsburger Meistersingern eine so geachtete Stellung eingenommen hatte.

Allerdings, Hans Sachs hatte einmal in einem Tone Wilds gedichtet, „Inn dem Cröntten thon Sebastian wilden"; das Gedicht, das aus dem Jahre 1555 stammt und die Unterschrift trägt „Han (sic!) Sachs", steht in Cod. 370 4° der Augsburger Stadtbibliothek. In Cod. 218 4° ist uns ein Gedicht von Daniel Steichelin erhalten, das in der „nassen gsangweiß S. wilden" verfaßt ist. In Cod. Aug. 219 4° steht eine durch Joh. Spreng verfertigte Bearbeitung des 143. Psalms „Inn dem Wilden Thon Sebastian Wildens". Die Bezeichnung eines Gedichtes im Cgm 5103 „Inn der Fluchweis S. willers" (1580) scheint trotz der Korruption der Bezeichnung auf einen Ton Wilds zurückzugehen. Auf die Steirer Handschrift braucht nicht mehr verwiesen zu werden[1].

Die oben erwähnten, mit „B. W." bezeichneten Gedichte dürfen hier nicht mehr genannt werden.

Am auffallendsten aber ist, daß in dem Gemerkbuch der Augsburger Meistersinger (Augsb. Cod. 217 4°)[2], das 1610 angefangen

---

[1]) Vgl. S. 145.

[2]) „Actum Primo Augusti 1610. Als Inn disem Jar Abraham Niggel vnd Lucas Gsell Mercker vnd Rudolph Bosshaet vnd Jonas Höckinger Bichsenmaister waren, wurde dises Gemerck Buech angefangen, Inn wölches auf allen Schuelen alle Text so gesungen, auch was ein Jeder versungen hat, vom Jüngeren Cronmaister sollen vleissig eingeschriben werden. Gott geb gnad zum anfang mitel vnd ende Amen".



wurde, kein einziger Ton Wilds verzeichnet ist. Auf keiner Singschule sang man in einem seiner Töne.

Über Aufführungen der Dramen Wilds wissen wir auch sehr wenig. Diese spärlichen Nachrichten verdanken wir dem Rektor Beyschlag des St. Anna-Gymnasiums, der schon damals auf die handschriftlichen Quellen zurückging. Wenn wir hören, daß 1558 ein Osterspiel und 1588 eine Passion aufgeführt worden sind, wissen wir noch nicht, ob das die Bearbeitungen Wilds waren; bei der häufigen Bearbeitung dieser Stoffe ist es sogar zweifelhaft, ob man nicht schon 1588 wieder eine neue Passion hatte. Sicher scheinen zwei Daten zu sein. Diese berichten von Aufführungen der „Weisen Meister". Da wir nun kein anderes Drama kennen, das diesen Stoff behandelt hat, liegt es nahe, hier an Wild zu denken. Am 11. Februar 1609 wurde dem Augsburger Weber und Meistersinger H. Weidner die Erlaubnis erteilt, die „Weisen Meister" dreimal aufzuführen, und am 9. Mai wurde die Erlaubnis ausgedehnt auf drei weitere Vorstellungen im Monat Mai. Sonst haben wir keine Nachrichten über Aufführungen; diese haben natürlich in der Schule stattgefunden, und der Rat hatte mit ihnen nichts zu tun.

Außer der Gesamtausgabe von Wilds Werken sind uns von dreien seiner Dramen Nachdrucke erhalten:

Uhland besaß eine Ausgabe des „Asinus vulgi", die in Augsburg bei Val. Schönigk erschienen war; in dieser Ausgabe wird leider die Jahreszahl nicht genannt.

In Berlin befindet sich ein Sonderdruck des Dramas „Der Jünger Gefängnis" (Heyses Bücherschatz Nr. 2219); diese ist 1613 in Augsburg bei Val. Schönigk gedruckt und stimmt mit der Ausgabe von 1566 genau überein[1]).

Am interessantesten ist ein Neudruck der Passion. Er wird auf der Staatsbibliothek in München aufbewahrt[2]). Leider fehlen Angabe des Druckortes und des Jahres. Aber schon aus der Orthographie kann man ersehen, daß der Druck bedeutend später als die Gesamtausgabe erschienen ist. Auch ist das Drama sprachlich stark geändert worden; an Stelle älterer, schwer verständlicher Worte sind andere gesetzt worden. Für die Datierung ist am wichtigsten die Abänderung der Verse. Der Bearbeiter zählt nicht

[1]) Berliner K. Bibliothek: Jg. 10.

[2]) P. o. germ. 1626.



mehr bloß die Silben, sondern sucht die Verse sinngemäß zu betonen[1]. So wird diese Bearbeitung wohl frühestens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Allem Anschein nach fehlen uns über Wilds Nachwirken wichtige Zeugnisse; denn es ist nicht anzunehmen, daß die Werke eines Dichters, der sofort dem Vergessen anheimgefallen war, etwa fünfzig Jahre nach dem Erscheinen noch einmal gedruckt wurden.

Dagegen spricht auch der Umstand, daß Wilds Passion den Grundstock der Passionen von Oberammergau und Erl bildet.

Da das Kloster Ettal zur Erzdiözese Augsburg gehörte, hatte es jedenfalls lebhafte Beziehungen zu dem geistigen Leben dieser Stadt. So konnte Wilds Drama sehr wohl dahin und in das benachbarte Oberammergau gelangen. Daß das Drama von einem Protestanten gedichtet war, wußte man entweder nicht mehr oder man legte keinen besonderen Wert darauf.

Wie aber Wilds Drama nach Erl kam, das am Inn auf der Spitze des äußersten Vorsprungs Tirols gegen Bayern liegt, ist uns bis jetzt ein Rätsel; es zu lösen besteht nur dann Aussicht, wenn einmal der Weg erforscht ist, den literarische Werke damals nahmen. Nur eine genaue Durcharbeitung der noch vorhandenen Archive[2], deren es leider wenig genug gibt, kann dieses Dunkel aufhellen. Dann werden vielleicht gewisse Richtungen sich zeigen, nach welchen literarische Produktionen sich verbreiteten. Führte aber keine dieser Linien nach Erl, so bliebe noch die Möglichkeit, daß ein wandernder Geselle aus Augsburg gegen Erl kam und sich dort niederließ oder sonst den Erlern irgendwie die Wildsche Passion brachte. Sicher ist nur, daß die Handschrift einer Passion, die Teile des Wildschen Dramas enthielt, 1697 dem „Anntany Simeringer“ in Erl gehörte.

---

[1]) So heißt z. B. die Seite 149 zitierte Stelle in dieser Fassung:
„Ihr Herrn ihr wisset wie nach Rath
Das Synagog beschlossen hat,
Als sie einhellig warn beysam,
So bald der Verführer käm an“, etc.

[2]) Wie sie Karl Trautmann in den schwäbischen Reichsstätten in mustergiltiger Weise vornahm. Es wäre nur zu wünschen, daß der verdienstvolle Gelehrte diese Publikationen dort fortsetzte, wo sie seinerzeit aufhörten, als Schnorrs „Archiv“ einging.



So ist es also heute noch nicht möglich, die wichtigste Frage zu lösen, die eine Arbeit über Sebastian Wild zu lösen hat, die Frage: wie stark und wie lange wirkte der Dichter auf die deutsche Literatur ein, wenn auch im allerengsten Kreise? Denn geheime Fäden spinnen sich gerade in der Geschichte des Geisteslebens vom Kleinsten zum Größten. Eine befriedigende Antwort auf diese wichtigste Frage läßt sich erst finden, wenn alle dichtenden Zeitgenossen Wilds einmal gründlich untersucht sind, wenn wir die Beziehungen der einzelnen Schriftsteller systematisch feststellen können, ohne zum großen Teil auf den Zufall angewiesen zu sein, wie es heute noch das Schicksal des Forschers ist.

Das Resultat der vorliegenden Arbeit ist negativ, wenn man die Aufgabe der Literaturgeschichte darin erblickt, dichterisch Wertvolles ans Tageslicht zu fördern oder auf bedeutende Geister hinzuweisen, die die Mitwelt verkannt hat. Aber positiv darf das Ergebnis der Arbeit trotz des jämmerlichen Dichters, den sie behandelt, genannt werden, wenn man die Literaturgeschichte in einem weiteren Sinne, in dem Sinne Herders auffaßt, dem diese „Galerie verschiedener Denkarten, Anstrebungen und Wünsche" den Geist der „Zeiten und der Nationen" näher brachte als die „täuschenden, trostlosen Wege ihrer politischen und Kriegsgeschichte".

Die vorliegende Arbeit, die nur als ein Versuch gewertet werden darf, kann und muß ergänzt, überholt und richtiggestellt werden. Damit aber dies möglich wird, müssen eine Reihe derartiger Arbeiten entstehen, sodaß man die einzelne Erscheinung in den größeren Kreis einreihen kann. Sollte durch diese Arbeit der eine oder der andere auf derartige, trotz aller scheinbaren Trockenheit höchst anziehende Untersuchungen gelenkt werden, so wäre das ihr bester Gewinn. „Le plus vif plaisir", sagt Hipp. Taine, „d'un esprit qui travaille consiste dans la pensée du travail que les autres feront plus tard."



Benützte Literatur.

Abele, H., siehe Hartmann.

Alt, Heinr., „Theater und Kirche", Berlin 1846.

Anz, Heinr., „Lateinische Magierspiele", Leipzig 1905.

Baechtold, Jak., „Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz", Frauenfeld 1892.

Benz, Rich., „Die deutschen Volksbücher": „Die sieben weisen Meister", Jena 1912.

Beyschlag, Dan. Eberh., „Beiträge zur Geschichte der Meistersänger", Augsburg (1807), gedruckt mit Deckardschen Schriften.

Bezold, Fr. v., „Geschichte der Reformation", Berlin 1890.

Bobertag, Fel., „Val. Schumann und Mich. Lindner, zwei deutsche Humoristen des XVI. Jahrhunderts, AfLG VI, 129 ff.

Bobertag, Fel., „Geschichte des Romans" (II.), Berlin 1876—84.

Bolte, Joh., „Nich. Grimald und das Oberammergauer Passionsspiel", Afd. Stud. d. neueren Sprachen CV, 1 ff.

Bolte, Joh., „Ein Spandauer Weihnachtsspiel", Märkische Forschungen XVIII.

Bolte, Joh., „Magelone übersetzt von Warbeck", in der Bibliothek der Übersetzungen I, Weimar 1894.

Bolte, Joh., siehe auch Schumann.

Botermann, A. J., „Die hystorie van die seven wijse mannen van Romen". Haarlem 1898.

Braune, W., „Die Fabeln des Erasmus Alberus", Halle 1892 (Neudrucke Nr. 104—7).

Buchwald, Reinh., „Joachim Greff". Untersuchung über den Anfang der Renaissancedramen in Sachsen". Kösters Probefahrten 11. Leipzig 1907.

Burdach, Konr., „Vom Mittelalter zur Reformation", Halle 1893.

Burg, Fritz, „Über die Entwicklung des Peter Squenz-Stoffes bis Gryphius", ZfdA XXV, N. F. XIII, 130 ff.

Campbell Killis, „The seven sages of Rome", Boston 1907.

Chambres, E. K., „The Mediaeval Stage" (II.), Oxford 1903.

Comparetti, Dom., „Vergilio nel medio evo", Livorno 1872; deutsch von Dütschke, Leipzig 1875.

Creizenach, Wilh., „Geschichte des neueren Dramas" (IV.), Halle 1893-1909.

Creizenach, Wilh., „Legenden und Sagen vom Pilatus", Paul-Braune-Beiträge, I, 89 ff.

Creizenach, Wilh., „Zur Geschichte der Weihnachtsspiele und des Weihnachtsfestes", Germanistische Abhandlungen von Weinhold-Vogt XII.

Drescher, Carl, „Studien zu Hans Sachs". Berlin 1890. — Neue Folge. Marburg 1891.

Du Méril, Ed., „Origines latines du théatre moderne", Paris 1849.
Freybe, Alb., „Weihnachten in deutscher Dichtung", Leipzig (1906).
Fueter, Ed., „Geschichte der neueren Historiographie", München 1911: „Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte", herausgegeben von Below und Meinecke I, 1.
Gemeiner, Karl Theodor, „Nachrichten von der Regensburgischen Stadtbibliothek", Regensburg 1785.
Gengenbach, Pamph., herausgegeben von K. Goedeke, Hannover 1856.
Gesta Romanorum, herausgegeben von Oesterley, Berlin 1872.
Gesta Romanorum, „Das ist der Roemer Tat", herausgegeben von A. v. Keller. Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur XXIII, Quedlinburg und Leipzig 1841.
Glock, Anton, „Die Bühne des H. Sachs", Münchener Dissertation 1903 (erschienen in Passau).
Goedeke, Karl, „Asinus vulgi" in Th. Benfeys „Orient und Occident" I, 531, Göttingen 1860.
Goedeke, Karl, „Liber de septem sapientibus", in Th. Benfeys „Or. u. Occ." III, 385 f., Gött. 1864.
Goedeke, siehe auch Gengenbach.
Görres, Jos., „Die teutschen Volksbücher", Heidelberg 1807.
Gottsched, J. Chr., „Nötiger Vorrat der deutschen dramatischen Dichtkunst" (II), Leipzig 1757 und 1765.
Greiff, Ludw., „Beiträge zur Geschichte der deutschen Schule Augsburgs", Augsburg 1858.
Grimm, Jak., „Die ungleichen Kinder Evas", ZfdA II, 257 ff.
Grimm, Wilh., „Die Sage vom Ursprung der Christusbilder", Abhandl. d. Berliner Akademie 1842.
Hagen, Fr. Heinr. von der, „Gesamtabenteuer", Stuttg. u. Tübingen 1850.
Hammes, Fritz, „Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis auf Gottsched, vornehmlich der Jahre 1650—1660", Berlin 1911, Literarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg, Heft 45.
Hampe, Theod., „Die Entwicklung des Theaterswesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806", Nürnberg 1900.
Hans, Jul., „Beiträge zur Geschichte des Augsburger Schulwesens", Zeitschrift des hist. Ver. für Schwaben und Neuburg, IV. Jahrgang, 40 ff.
Hartmann, Aug., „Das Oberammergauer Passionspiel in seiner ältesten Gestalt", Leipzig 1880.
Hartmann, Aug., „Weihnachtslieder und Spiele in Oberbayern", Oberbayerisches Archiv XXXIV, 1 ff.
Hartmann, Aug., und Abele, H., „Volksschauspiele", Leipzig 1880.
Hase, Karl, „Das geistliche Schauspiel", Leipzig 1858.
Haym, Rud., „Die romantische Schule", Berlin 1870.
Heinzel, Rich., „Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter", Hamburg und Leipzig 1898, Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Th. Lipps und R. M. Werner, IV.

Heinzel, Rich., „Abhandlungen zum altdeutschen Drama“, Wiener Sitzungsberichte 134, Wien 1896.

Herrmann, Max, „Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg“, Berlin 1898.

Hofmann, Rud., „Das Leben Jesu nach den Apokryphen“, Leipzig 1851.

Holstein, Hugo, „Die Reformation im Spiegelbild der dramatischen Literatur“, Halle 1886, Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte.

Holstein, Hugo, „Veit Warbeck und das Drama Magelone“, ZfdPhil XVIII, 186 ff.

Joachim, Er., „Nauclerus und seine Chronik“, Göttingen 1874.

Joachimsen, Paul, „Augsburger Schulmeister und Augsburger Schulwesen in vier Jahrhunderten“, Zeitschrift d. Ver. für Schwaben und Neuburg, XXIII. Jahrgang, 177 ff (1896).

Jubinal, Achille de, „Mystères inédits du quinzième siècle“, Paris 1837.

Kaiser, A., „Die Fastnachtsspiele von der Actio de sponsu“, Göttingen 1899.

Kaulfuß-Diesch, C. Herm., „Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts“. Kösters Probefahrten, Bd. 7, Leipzig 1905.

Kawerau, Wald., „H. Sachs und die Reformation“, Halle 1889, Schriften d. Ver. f. Reformationsgeschichte, VII. Jahrgang, 1. Stück.

Kehrer, Hugo, „Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst“, Leipzig 1909.

Keinz, Fr., „Aus der Augsburger Meistersingerschule. Ein gelehrter Meistersinger und ein Liederbuch“, Sitzungsber. d. bayerischen Akademie 1893, 153 ff.

Keller, H. A., „Li Romans Des Sept Sages“, Tübingen 1836.

Keller, siehe auch Gesta Romanorum und Steinhöwel.

Kirchhoff, „Wendunmut“, herausgegeben von H. Oesterley, Lit. Ver. 95—99.

Klapper, Joseph, „Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu“, Breslau 1904, Germanistische Abhandlungen von Weinhold-Vogt, Heft 21.

Koch, Erduin Jul., „Compendium der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1795.

Koch, Ludw., „Melanchthons Schola privata“, Gotha 1859.

Köppen, W., „Beiträge zur Geschichte des deutschen Weihnachtsspieles“, Paderborn 1893.

Konrad von Ammenhausen, herausgegeben mit der Quelle von Fr. Vetter, Frauenfeld 1887/88.

Lier, Leonh., „Sebastian Wilds Spiel von der Geburt Christi“, Beilage zur allgemeinen Zeitung 1886 Nr. 243.

Liliencron, Roch. v., „Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert“. Leipzig 1865—69 (IV).

Luthers Tischreden, herausgegeben von K. E. Förstemann und H. E. Bindseil (IV), Leipzig 1845—48.

Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken. Herausgegeben von de Wette und I. K. Seidemann (VI), Berlin 1825—56.



Luthers Werke. Erlanger Ausgabe (67 Bände), 1826—75.

Lutz, Val., „Fr. Rud. Ludw. von Canitz“, Heidelberger Dissertation 1887 (erschienen in Neustadt a. H.).

Mall, E., „Zur Geschichte der mittelalterlichen Fabelliteratur und insbesondere des Esope der Marie de France“, Zf rom Phil. IX, 161 ff.

Mansholt, Teiel, „Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel“, Marburger Dissertation 1892.

Menzel, Wolfg., „Deutsche Dichtung“ (III), Stuttgart 1858/9.

Mertz, Georg, „Das Schulwesen der deutschen Reformation im 16. Jahrhundert“, Heidelberg 1901.

Meßmemorial des Frankfurter Buchhändlers Harder 1569, herausgegeben von E. Kelchner und R. Wülcken, Frankfurt 1873.

Metzger, G. C., „Die vereinigte K. Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg“, Augsburg 1842.

Meyer von Waldeck, Friedr., „Der Peter Squenz von Andr. Gryphius eine Verspottung des H. Sachs“, Vierteljahrsschr. fLG I, 195 ff.

Meyer, L. E., „Die Buchdruckerkunst in Augsburg bei ihrem Entstehen“, Augsburg 1840.

Michel, Herm., „Heinrich Knaust“, Berlin 1903.

Le Mistere du Vieil Testament“, herausgegeben von James Rothschild, Paris 1878—82.

Mone, Fr. Jos., „Altdeutsche Schauspiele“, Bibliothek der gesamten Nationalliteratur XXI, Quedlinburg und Leipzig 1841.

Mone, Fr. Jos., „Schauspiele des Mittelalters“ (II), Karlsruhe 1846.

Monmerqué, Ed. und Michel, „Théatre français au moyen age“, Paris 1839.

Murko, M., „Beiträge zur Textgeschichte der Historia septem sapientium“, ZfvglLG V, 1 ff.

Oesterley, siehe unter Gesta Romanorum, Kirchhoff und Pauli.

Osborn, Max, „Die Teufelsliteratur des 16. Jahrhunderts“, Berlin 1893 in den „Acta Germanica“, Band III, Heft 3.

Pailler, Wilh., „Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich“ (II), Innsbruck 1883.

Passional, das alte, herausgegeben von K. A. Hahn, Frankfurt 1845.

Pauli, Joh., „Schimpf und Ernst“, herausgegeben von Oesterley, Lit. Ver. LXXXV.

Petit de Juleville, L., „Histoire du théatre en France“ (IV), Paris 1880—86.

Pichler, A., „Über das Drama des Mittelalters in Tirol“, Innsbruck 1850.

Pilger, Rob., „Die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert“, ZfdPhil XI, 129 ff.

Rachel, M. Herm., „Reimbrechung und Dreireim im Drama des H. Sachs und anderer gleichzeitiger Dramatiker“, Programm des Gymnasiums in Freiberg 1870.

Radlkofer, Max, „Der Augsburger Meistersinger Sebastian Wild und sein Anteil am ältesten Texte des Oberammergauer Passionsspiels“, Bayerland XI, 1900.



Radlkofer, Max, „Die schriftstellerische Tätigkeit der Augsburger Volksschullehrer“, Augsburg 1903.

Radlkofer, Max, „Die dramatische Tätigkeit des Xystus Betulejus“, Beilage zur allgemeinen Zeitung 1896 Nr. 299 und 300.

Reulig, C., „Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts“, Züricher Dissertation 1890 (erschienen in Stuttgart).

Reusch, Hch., „Der Index der verbotenen Bücher (II), Bonn 1885.

Riehl, W. H., „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“, Stuttgart 1859.

Roth, Friedr., „Augsburger Reformationsgeschichte“, München 1881—1911 (IV).

Roth, Fr., „Der Einfluß des Humanismus und der Reformation auf das gleichzeitige Erziehungs- und Schulwesen bis in die ersten Jahrzehnte nach Melanchthons Tode“, Halle 1898, Schriften d. Ver. f. Reformationsgeschichte.

Schack, Ad. Fr. v. „„Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“, Berlin 1845/6 (III).

Schelhorn, Joh. Gg., „Ergötzlichkeiten aus der Kirchenhistorie und Literatur“ (IV), Ulm und Leipzig 1762.

Scherer, W., „Deutsche Studien III: Dramen und Dramatiker“, Wiener Sitzungsberichte 90, 185 ff., Sonderdruck Wien 1878.

Schlegel, A. W., „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“, 1801—04. Seufferts Literaturdenkmale 17—19. Stuttgart 1884.

Schlegel, Fr., „Geschichte der alten und neuen Literatur“, Wien 1815 (II).

Schmidt, Er., „Aus dem Nachleben des Peter Squenz und des Doctor Faust“, ZfdA XXVI, N. F. XIV.

Schmidt, Pater Exp., „Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert“, Berlin 1903, Munckers Forschungen Bd. 24.

Schmitz, Jak., „Die ältesten Fassungen des deutschen Romans von den sieben Weisen“, Dissertation Greifswald 1904.

Schnorr von Carolsfeld, Frz. „Die ungleichen Kinder Evas“ AfLG XII, 177 ff.

Schönbach, Anton, Kritik über Tischendorffs „Evangelia apocrypha“, AfdA II, 166 ff.

Schröer, K. J., „Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn“, Wien 1858.

Schröer, K. J., „Ein Weihnachtsspiel aus Ungarn“, Weimarisches Jahrbuch III.

Schumann, Val., „Nachtbüchlein“, herausgegeben von Joh. Bolte, Lit. Ver. CIIIC.

Schweitzer, Charles, „Etude sur la vie et les Oeuvres de Hans Sachs“, Nancy 1887.

Sepet, „Les prophètes du Jésus Christ“, Paris 1867.

Steiner, Bernh., „L. Tieck und die Volksbücher“, Marburger Dissertation 1893 (erschienen in Berlin).

Steinhöwel, „Decamerone“, herausgegeben von A. v. Keller, Lit.Ver. LI.



Stetten, Paul v., d. j., „Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg“ (II), Augsburg 1779 und 1788.

Stiefel, A. L., „Über die Quellen der Fabeln, Märchen und Schwänke des H. Sachs“, enthalten in der Festschrift zur vierten Säkularfeier des H. Sachs, herausgegeben von Stiefel, Nürnberg 1894.

Stintzing, Rod., „Geschichte der populären Literatur des römisch-kanonischen Rechtes in Deutschland“, Leipzig 1867.

Strauch, Phil., „Die Textgeschichte des Oberammergauer Passionsspiels“, Preußische Jahrbücher 69, 234 ff.

Tettau, Wilh. Freih. v., „Über einige bis jetzt unbekannte Erfurter Drucke aus dem 15. Jahrhundert“, Jahrbücher der k. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Heft IV (1870), S. 171 ff.

Thilo, Joh. Cer., „Codex apocryphus Novi Testamenti“ I, Leipzig 1832.

Trautmann, Karl, „Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im 16. Jahrhundert“, I. Nördlingen AfLG XIII, II. Kaufbeuren, AfLG XIV.

Vogt, Fr., „Die schlesischen Weihnachtsspiele“, Leipzig 1901.

Wackernagel, Phil., „Das deutsche Kirchenlied“ (V), Leipzig 1864—77.

Walther, C., „Fastnachtsspiele der Patrizier in Lübeck“, Jahrbuch für niederdeutsche Sprachforschung VI, 6 ff. (1881) und „Zu den Lübecker Fastnachtsspielen“, ebd. XXVII, 1 (1901).

Wegele, Fr. X. v., „Geschichte der deutschen Historiographie seit dem Auftreten des Humanismus“: XX. Bd. der „Geschichte der Wissenschaften in Deutschland“, herausgegeben von der historischen Kommission der K. Akademie der Wissenschaften. München 1885.

Weilen, Al. v., „Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts“, Wien 1887.

Weinhold, Karl, „Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien“, Wien 1875.

Weinkauff, Fr., „Seb. Franck“ in Birlingers „Alemannia“: V, 131 ff.; VI, 49 ff.; VII, 1 ff.

Weller, Emil, „Annalen der poetischen Nationalliteratur der Deutschen im 16. und 17. Jahrhundert“ (II), Freiburg i. B. 1862/64.

Werner vom Niederrhein, herausgegeb. von Wilh. Grimm, Göttingen 1839.

Westermann, K., „Der Meistersinger Daniel Holzmann“, Straßburger Dissertation 1910.

Wetzer und Welte „Kirchenlexikon“, 2. Auflage, Freiburg i. B. 1883 ff.

Wilcken, E., „Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland“, Göttingen 1872.

Wirth, Ludw., „Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert“, Halle 1889.

Witz, F. A., „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg“, Augsburg 1876.

Zapf, Gg. Wilh., „Annales Typographiae Augustanae“, Augsburg 1778.


Princeton University Library
32101 074768407

